أباطيل صالحة للنظر

فى القصة العربية

د.عبير سلامة

عبير سلامة

أباطيل صالحة للنظر
فى القصة العربية والرواية

إلى .. عادل سيد حسين

المحتوى

بداية

لعل إيقاع الوقت الراهن لا يحتمل عكوف النقاد علـى موضوع واحد، لأشهر أو سنوات، لذلك يحـدث كثيـرا أن يقوموا بتجميع المقالات، التي نشروها منجمة فـي مجـلات وصحف، لإصدارها في كتاب مع مقدمة مناسـبة، وعـادة يكون الهم الشاغل في المقدمة محاولة تبرير الجمع بين هـذه المتفرقات، بالبحث عن سياق واحـد يضـمها. ولا تتعلـق المشكلة في رأيي بمحاولة إيجاد نسق للمقالات، بل بالمقالات نفسها، تلك التي كتبت في مدى زمني واسع، تحـت ضـغط شروط ظرفية متباينة، وتختلف بشأنها وجهة النظـر، فـي لحظة الجمع، فكريا ونفسيا.

يواجه النقاد هذا الأمر بإجراء من اثنين، الأول تعديل المقالات القديمة، لتتفق مع الرؤية الجديدة، والآخر الإبقـاء عليها كما هي، مع التنبيه أحيانا إلى أنها تنتمي للبدايات مثلا، أو أن الناقد تجاوز ما فيها من أفكار. ينطوي الإجراء الأول على شيء من العبث بالتاريخ، عن طريق إخفائه أو محـوه

تماما لإبراز الحاضر الذي ما انبنى إلا عليه. والإجراء الآخر ينطوي على شيء من الخيانة للذات، بتجاهل تأثير الخبرات المتراكمة وتغير وجهات النظر. فهل ثمة وسيلة للخروج من هذا المأزق بدون تشويه التاريخ وبدون خيانة الوعي الحاضر؟!

لعبة المقاصد والمنظومة الرمزية والتقاليد النوعية، التي تفرضها هوية النص، تعتبر جميعها من الشروط التي تشتغل سلطته ضمنها. وقد حاولت في هذه المقالات، عند كتابتها، مساءلة الألعاب التي تنشأ- أو تنفك- من جرائها الروابط النصية بوصفها تعبيرا عن خلال ما في المجتمع، وعلاجا للخلل في الوقت نفسه، وعندما قررت جمعها في كتاب، نظرا لكونها لا تناسب أي مشروع نقدي أعمل عليه حاليا، بدا لي أن بعض أفكارها يستحق المراجعة، لكنني آثرت الإبقاء عليها كما هي، باستثناء تدارك ما أصابها من أخطاء طباعية عند نشرها أو حذف، خصوصا بعدما أعدت تأمل منجزي في كتاب (نداهة الكتابة)،[1] ورأيت أن تعديل منطلقاتي بالطريقة التقليدية، حتى تناسب وعيي الحالي،

(١) المجلس الأعلى للثقافة، ٢٠٠٣.

سيوقعني فيما أخذته على يوسف إدريس، عندما كان يغير قصصه المنشورة في دوريات ثم يعيد نشرها باعتبارها إنتاجا جديدا.

الكتابة القديمة بالنسبة لي (أباطيل صالحة للنظر)، والمقالات المتفرقة اعتبرها روابط افتراضية- متفاوتة المستوى- لنص متشعب في ذهني، نص يدور متنه حول سؤال الحرية والقهر، والخلل في علاقة الفرد المعاصر بالأنظمة الاجتماعية، وينشغل بالكتابة التي تغني لي، تتأمل شيئا أساسيا من خلالي، تلمس التآلف المعتاد، تثيره، تجيب عن السؤال بألعابها السحرية الفريدة، فتنقلني إلى- أو تنقل لي- وعي هامش أفسدت ملكاته وقدراته أنظمة المتن.

كان هاجس الجمع والتوحيد مسيطرا علي في جميع المقالات، والآلية الأساس التي اعتمدت، واعتمد دائما، عليها تنحصر في البحث عن العناصر المتشابهة في النصوص غير المتصلة، إما لكونها قصصا منفصلة في كتاب، وإما لوجودها في كتب مختلفة لأديب، أو أدباء خضعوا في فترة ما لمؤثرات واحدة. ترجع هذه الآلية إلى اعتقادي وجود إرث تجريبي مشترك يقبع وراء أكثر النصوص المعاصرة، ويؤدي

بالضـرورة إلـى وحـدة الانتظامـات الثقافيـة Cultural Regularities (الاتفاقات العامة في الشكل والمضمون فـي نصوص مختلفة)، إضافة إلى المبدأ البديهي القائل إن وحـدة المبدع تقود غالبا إلى إعادة إنتاج الأفكار نفسها.

يوجد للصفحة المطبوعة فعل سحري، فهي شـهادتنا بالتفوق على الفناء، حتى حين، وعندما نكتب نصا، إبداعا أو نظرية، نضع جانبا أي تساؤل عن الفضاء الذي نعمل فيـه، سواء كان فضاء إدراكيا أو طبيعيا. فضـاء الكتابـة لـيس المكتب- فحسب- حيث نحفـظ الأدوات، مـن القلـم إلـى الكومبيوتر. هو أيضا وقت من اليوم، والحيـاة كلهـا، مـن علاقاتنا مع الآخرين، وأي نشاط آخر عدا الكتابة، لكنـه لا يأخذنا إلا ليعيدنا أكثر فهما لأنفسنا والآخرين، وأكثر حرصا على التواصل مع فضاءات ثقافية متنوعة، وبقـدر صـعوبة التعامل النقدي مع إبداع بيئات/ أعمار/ مهارات/ وأسـاليب مختلفة، بقدر ما تكون متعة القراءة وأهمية اختبار الأفكـار بمحكّات شتى.

ذاكرة الكلام وشعرية الأداء اللغوي

(١) صراع الثقافات

ينهض الفكر العربي عموما على الوضوح وعدم التداخل، فهل الذائقة العربية كذلك؟! بمعنى عدم قبول الإغراق في الرمز والغموض وما وراء المحسوسات القريبة؟! تسهل الإجابة بنعم ويصعب التحقيق، فحتى اليوم لم يفلح النقد لدينا في استثمار إنجازات النقد الأوروبي في القراءة والتلقي، لإنتاج نظرية صالحة لقياس أنواع الاستجابة للإبداع الأدبي ودرجاتها، وتحديد آليات القبول.

لا مفر من الظن، إذن، والاعتماد على مؤشرات التوزيع والانتشار، مثلما هو الحال مع ثلاثية الجزائرية أحلام مستغانمي[٢]، بأجزائها: (ذاكرة الجسد)[٣]، (فوضى الحواس)[٤]، (عابر سرير)[٥]، وهو ما يذكر بانتشار روايات

---

(٢) أحلام مستغانمي شاعرة وروائية جزائرية، صدر لها أيضا: على مرفأ الأيام، الكتابة في لحظة عري.

(٣) دار الآداب، بيروت، ١٩٩٣.

(٤) دار الآداب، بيروت، ١٩٩٨.

إحسان عبدالقدوس في السبعينيات وما تلاها حتى الآن، مع فارق في الأداء اللغوي يحسب لصالح أحلام.

كتابة أحلام مستغانمي نشاط لغوي وجمالي مدهش، مشبعة حتى الامتلاء بالأصوات السابقة والأصداء التي تتخلل نسيجها السردي والحواري باندفاع ماء فر من نهر إلى صحراء. كتابة فارقت عادات التعبير الحكائي الصارم، بقوة علاقات استعارية أزعم أنها استلبت الروائية، فحولت كتابتها إلى لون من البذخ التعبيري والفائض الجمالي، نتيجة إسرافها في الإنشائية والإلحاح العاطفي، وحالة توحد الذات مع النص التي تشبه "خديعة خلابة" يقوم المبدع عن طريقها بغواية القاريء، وإرغامه بالصنعة المدهشة على تأمل ما وراء الشكل الجذاب من فكر كامن في المستويات الخلفية من النص.

تعبر الثلاثية عن مجتمع يعيش حالة أزمة، تعكسها الصراعات التي يتم التعبير عنها بصورة غير مباشرة في أكثر الأحيان، عبر أسلوب إدارة الشخصيات لمواقف كبرى في الجانب المرصود من عمرها. وترجع أزمة هذا المجتمع

---

(٥) منشورات أحلام مستغانمي، بيروت، ٢٠٠٣.

إلى عدم قدرة منظومته الثقافية/ الاجتماعية القديمـة علـى التعايش مع مظاهر الثقافة الجديدة التي نتجـت عـن تغيـر النظام الاجتماعي، إما بسبب الإقبال - المبرر تاريخيـا - على منظومة ثقافية مختلفة تجتهد فرنسا لتصديرها منذ مـا يزيد على القرن، وإما بسبب نتائج معرفية/ أيدولوجية تحاول إرغام المجتمع على تغيير منظومته الفكرية من عصرية إلى أصولية، ومن قومية إلى وطنية أو العكس.

لم تستطع الثقافات السائدة / المعارضة / المحايـدة، في ذلك المجتمع، أن تتعايش في سلام، لم تحـاول واحـدة منهن أن تحتوي الأخرى، أو - على الأقل - تتسامح مـع اختلافها وطموحها المشروع، ولأن اتجاهات الفكر في بلادنا تتقاطع غالبا بخصومة حادة - تنامى الغليان المستتر تحـت قشرة السطح الواهية حتى تفجرت الأوضاع بين المنظومات الثلاث، واكتسحت في طريقها العامل والخامل من الأبرياء.

كان مكمن الأزمة / الخطر، إذن، في تصور الجميع أن زمنا واحدا لا يستوعب أكثر من منظومة فكرية، بل يجب أن تأتي إحداهن عقب الأخرى بنظام قاطع، وفي ذلك عـدم فهم لحركة تطور النظم الاجتماعية، التي تتفاعل في إطارها

الثقافات المسيطرة والوليدة إلى حد أن يبدو الظـاهر متسـقا وثابتا، في حين أن حركية التمازج في باطنها تغير الأوضاع من تجاور إلى تداخل إلى تعارض باستمرار.

في (ذاكرة الجسد) يستعيد فنان ثوري ـ بمونولـوج طويل ـ تفاصيل المشاعر المتعلقة بقصة حب لم تتم مع ابنة القائد الذي استدرجه منذ ربع قرن للكفاح المسلح، التقى بهـا في واحد من معارضه، ثـم اسـتمرت علاقتهمـا لأسـباب مختلفة، عرفها بصديقه الفدائي الشاعر، فاكتملـت أضـلاع مثلث الحب، استشهد الشاعر، وتزوجت الكاتبة من سياسـي عسكري، ثم عاد الرسام ـ بعد اغتيال أخيه ـ عودة موجعة للوطن.

وفي (فوضى الحواس) تعود الكاتبـة للكتابـة بعـد انقطاع عامين لفـقدان الشعور بجـدواها، تكـتب قصـة فتستوقفها ملامح البطل الذي صاغته من كلمات، تبحث عنه متبعة ما شعرت به إلهاما خاصا ووعدا باللقاء، تجده فتمضي مع المغامرة حتى تكتشف، بعد اغتيال صديقه الصحفي، أنها ـ منذ البداية ـ تورطت مع الرجل الخطـأ، نتيجـة الثقـة المفرطة بذكاء الحواس.

ويستعير بطل (عابر سرير)، المصور الجزائـري، اسم خالد بن طوبال بطل ذاكرة الجسد، ويذهب إلى فرنسـا لاستلام جائزة الصورة العالمية، عن صورة التقطها لطفـل ناج من مذبحة وجثة كلب، وهناك يحاول التعرف على حقيقة البطل الذي يحمل اسمه، فيتوصل إلى زيان الرسام المريض، والذي يذكر فورا بزياد الشاعر الفلسطيني، الذي حل محلـه في قلب حياة. يعرف المصور أن زيان بطل الرواية، ويقابل في أحد معارضه فرانسواز، ويكتشف بعد علاقة جسدية معها أنها كاثرين التي كانت صديقة خالد في ذاكرة الجسد. وتأتي حياة من الجزائر لتقابل شقيقها الهارب من مأسـاة الـوطن، فتكشف الأحداث أنها حبيبة خالد الرسام، وحبيبـة المصـور الذي استعار اسمه ودوره معا.

تحركت بالأحداث المألوفـة - والمحـدودة - فـي الثلاثية شخصيات نخبوية: كاتبة، رسام، شاعر، صحفي، مصور، ومسؤول أمني. الجميع يهجسون بالوطن، لكـنهم - بنزعاتهم الانسحابية ـ أبعد ما يكونون عنـه، بـل لعلهـم أسهموا بدون أن يدروا في دفعه إلى حافة الانقسام المرديـة. تنال هذه الشخصيات فرصها كاملة، فتحقق ذاتها وتمـارس

حريتها حتى آ خر مدى، لكن الخلل في مواقفها ينشأ نتيجـة الإفراط في وهم الفوقية، وتوقع نوال كل شيء دفعة واحدة، الثروة والنفوذ والأمان والحب والتميز.

وينتج عن هذا الخلل عدة من تجاوزات تبـدو فـي صورة عدم اتساق بين: السـيطرة والاسـتلاب، الحرمـان والتطرف الحسي، المناداة بالتضامن وسيادة القيم الفرديـة، إلى آخر ما تكشف عنه المواقـف لا الأقـوال الادعائيـة، فالرسام خالد بن طوبال لم يصـمد فـي وطنـه لمواجهـة تحولاته، أو تحدي رموز الثقافة الذرائعية الناشئة، بل آثـر الهروب بذاكرته الوطنية إلى مجتمع آخـر، مجتمـع آمـن بقناعاته الجاهزة، وليس ملتزما تجاهه بأية مسـؤولية. فـي شبابه كان أكثر يقينا وفدائية، لذلك تركت المعركة بصـمات شرفها على جسده، وفي كهولته فر من معركة الفكر وتبعته المرهقة إلى موقع مريح، ثم روض ضميره بتغذية الـذاكرة من وهم الرثاء للنفس، والمن على الوطن بالتضحية.

الشيء نفسه يمكن أن يقال عن الصحفي عبد الحـق الذي اتخذ خالد بن طوبال مثالا فكريا قبل أن يتخـذه اسـما حركيا يوقع به مقالاته، وظل إزاء قضية المجتمع عنصـرا

سلبيا معتزلا العمل السياسي حتى جاءوا بالرئيس بو ضياف لينشط المعادلة، وقبل أن تتبلور النتيجة اغتالوه ودفنوا الآمال الشعبية الناهضة.

أما الكاتبة "أحلام عبد المولى" أو "حياة"، فقد تحركت دائما بمحاذاة الأشياء من دون أن تمسك بها، وأحيانا بـدون أن تلمسها. ورثت اسم زعيم ثوري ثم خذلته حـين دفنـت قضيته في مقبرة الذاكرة، ومارست حياة مغلقة علـى ذاتهـا وأهدافها التي لا تليق بمثقفة تجري في عروقها دماء رجـل أراقتها المباديء على تراب الوطن.

كانت تسقي ورود ذاكرتها بحب المناضلين، وكأنهـا بذلك تقدم لأبيها اعتذارا عمليا عن خيانته بانحيازهـا إلـى الثقافة المضادة، حين تزوجت من أحد رموزها السيئة، بقفزة هروب واسعة إلى حمى النفوذ العالي والدعة، ثـم طمأنـت ضميرها بمراقبة هموم من في السفح والأسى لحالهم.

في ظل هذه الوضعية المخادعة يسهل فهـم تكـاثر الضحايا حول "حياة"، وأقربهم شقيقها الأصغر" ناصر" الذي تركته ينضج بمفرده على وهج الحيرة والتجربة إلى أن أعلن إفلاس أحلامه الوطنية والقومية معا، وانسحب إلـى قشـور

أصولية متطرفة قيدته في فـراغ بغـيض قوامـه: عزلـة اجتماعية، وميول انتحارية حولت الإسلام من ديـن للنـاس كافة إلى خطاب أيدولوجي مغلق تحقيقا لمصلحة فئات معينة.

وحدهم الشهداء في ذلك المجتمع كانوا على خط النار والمواجهة، سي الطاهر وزياد وعبد الحق، والشعب المسالم القانع بالخضوع، فإذا ظهرت عليه يوما أعراض الحلم قتلوه بلا رحمة، مثلما فعلوا مع حسان - شقيق خالد - الذي جاء مصرعه مباغتا بلا منطق وفجائعيا. لم يقتله الفرنسيون مثل سي الطاهر، أو الإسرائيليون كزياد، أو أصحاب فكر مختلف كعبد الحق، بل قتله من لم يشهر هو في وجوههم فكـرا أو سلاحا، قتله الجزائريون برصاصة حمقاء لم تقصده.

وحدهم الشهداء لا ينسحبون، عطاؤهم ملحمة تتم فـي الخفاء بلا ضجيج، وأرواحهم زهرات عاشقة تتجـه لمـريخ الوطن(٦) بانجذاب بسيط مباشر لا إبهام فيه ولا تعقيـد، ولا استفهام عن ماهيته، لأنه في كل الحالات يتأتى عن إيمان لا مهارة ولا حذق.

---

(٦) يعادل رمز المريخ والزهرة في علم الفلك رمز المذكر والمؤنـث في علم الأحياء ♂♀.

أصل أزمة ذلك المجتمـع، إذن، فـي عـدم اتفـاق الثقافات المختلفة على التعـايش بحريـة، وعـدم إدراك أن اختلاف الثقافات ضرورة، وأن انفتاحها يعني تكامل الهوية، لأنها إذا اتسقت فكريا وسلمت من الغايات الفردية ـ خدمت المجتمع ودفعته إلى الأمام، أما إذا حكم منطقهـا التنـاقض والانغلاق فالصراع هو النتيجة الطبيعية المفضية إلى التخلف ثم الفناء.

المثقف في هذا المجتمع هو المشكلة الحقيقية، لأنـه اعتاد التلقي والأخذ بوهم كفاية ما قدم من عطـاء، وتربـى على فكرة المهدي المخلص كخالد بن طوبال، فهو دائما فـي حالة انتظار، ويمارس نمط حياة يناقض ما يروجه من أفكار، خصوصا في علاقته بالسلطة، يكون ضدها مـا دام خـارج مؤسساتها، فإذا اتصل بها مستفيدا منها انقلب تماما، ليصـبح مبررا لفكرها ومسوقا له، مثلما يبدو من شخصية الكاتبة في الثلاثية، فقد تحالفت بصفقة أيدولوجية مع السـلطة بهـدف حيازة الأمان، والحقيقة أن السلطة هي المستفيدة من مثل هذه الصفقة، التي ما كان لها أن تتم لولا الأزمـة العامـة فـي المجتمع، والتي ظهرت من وراء اختيارات الشخصيات فـي الحب والفكر والسياسة.

(٢) تناسخ أرواح النصوص

تختلف اللغة عن الواقع حين تعبر عنه أدبيا، لكنها لا تتجاوزه تماما، بل تعيد تشكيل الأشياء فيه، وتعيد ترتيب تجاربه حتى يصبح المعنى حاصل الصلة بين النشاط اللغوي والتجربة، إنها تحول الواقع إلى معنى، وهو لا يتوقف على أداء لغوي واحد، بل يتعدد بتعدده، والأداء الجيد رهن بالاختلاف وتجاوز السابق والمعاصر، مما يعني أن اللغة تهيمن على الواقع وتحاول تغييره حتى تبدو معه جديدة.

والجدة هاجس الأدباء الخالد، وقد تنبه كثير من المبدعين إلى هذه المسألة لكنهم عادوا فقالوا المعني القديم في لفظ جديد، مشيرين بذلك إلى أن فضل الأديب ينحصر غالبا في العدول عن الاستخدام العادي للغة، بحيث تتحقق جماليتها أولا، ثم تأتي رسالة الكلام في المقام التالي. ليس الأديب مبدع أفكار إذن، إنما هو مبدع تراكيب، أي رصف كلمات في نسق خاص، ليعبر بها عن المشاعر المعروفة والأفكار المطروحة على الطريق.

حالات الحب واحدة في كل زمان، وكذلك الفن

والسياسة والمجتمع وكل ما دارت في فلكـه ثلاثيـة أحـلام مستغانمي، لكن الكاتبة استطاعت ـ بتحفيز الوظيفة الجمالية للغة ـ أن تتغلب على أزمة الفكر الواضح والمعنى المعـاد، فبنت عمارة أسلوبية مدهشة لحدث غير فريد، عـن طريـق التعدد اللغوي والمراوحة بين لغة الـذات ولغـة الآخـرين مستعينة بعدة تقنيات شعرية، أهمهـا: التنـاص، المفارقـة، التداعي الحر، والإيقاع.

يحكم تقنية "التناص" في النصوص الأدبيـة قـانون ثابت طرفاه الحتمية والاستمرار، فلا وجود لأسلوب يتولـد من عدم، ودائما يوجد أصل نصي سابق يخضع من اللاحق لعملية تحويل ثنائية الهدف: الأول إخفاء معالم الأصل، لنفي شبهة السرقةأو الاتباع، والآخر إضافة البصمة الذاتية التـي تجعل من النص أصلا إبداعيا ينطلق منه لاحق جديد، وهكذا بلا نهاية تتناسخ أرواح النصـوص وتتنقـل فـي الأبـدان الصحيحة أو السقيمة جيلا بعد جيل.

بدأ مشروع التناص في الجزء الأول والأشهر مـن الثلاثية - مبكرا، من الغلاف الذي يحمل نصـا تقريظيـا مخطوطا بقلم الشاعر نزار قباني، وهو نص شـديد الـذكاء

أحبط محاولة استغلاله بحرفية مبدعة، وصدر للمتلقي سؤالا مستمرا عن العلاقة بين شعر نزار و كتابة أحلام.

لقد وافقت الكاتبة على التصريح بانتماء نصها إلـى الشاعر وانحداره من نصوصه ما دامت قد قبلت مضـمون كلامه على الغلاف الخلفي، لكن الحقيقة أن نصها يسعى إلى حجب نزار والوقوف أمامه، إنه لا يشبهه، بل يختلف عنـه، ويعي جيدا حتمية اختلافه.

لم تكن أحلام مستغانمي "تكتب" الشاعر، كانت تمحوه لتكتب رواية أكثر شعرية من شعره، وقد أدرك نزار ذلـك، فقاوم عوامل المحو، وأثبت بمدح الفرع قوة حضور الأصل وعنفوان صفاته، وفي الوقت نفسه ذم بلمز التطابق صـنعة الكاتبة التي لم تحسن الإخفاء، ثم استفاد بخبث مـن تـأخير تقديمه، فجعل اسمه المجرد في آخر الكلام بعد إشارته إلـى أن النص لا يحتاج سوى توقيعه ليكون له[٧].

---

(٧) "النص الذي قرأته يشبهني إلى درجة التطـابق، فهـو مجنـون، ومتوتر، واقتحامي، ومتوحش، وإنساني، وشهواني، وخارج على القانون مثلي. ولو أن أحدا طلب منى أن أوقع اسمي تحت هـذه الرواية الاستثنائية المغتسلة بأمطار الشعر لمـا تـرددت لحظـة

تتعدد طرق استدعاء نصوص الآخرين في روايتـي أحلام بين التنصيص والحكاية والإشارة، مـع النسـبة إلـى مصدر القول أو إغفالها، وتنويـع الأسـاليب إلـى الشـعر والرواية والمسرحية، الأفلام واللوحات والأغاني، الموسيقى والخطب والأناشيد، التاريخ والأساطير والأمثـال الشـعبية، المقالات والشعارات ودروس الكتب المدرسية.

نحتاج إلى نماذج لكشف حدود الاستدعاء اللغـوي، ولا فر من انتخاب فن واحد ينوب عن قبيلته مـن الفنـون القولية، وبانحياز طبيعي يمكن اختيار الرواية، ثم صـاحب الإهداء "مالك حداد" الذي قالت الكاتبة إنها أخـذت الجمـل المميزة بـ" تواطؤ شعري" من روايتيـه(سـأهبك غزالـة) و(رصيف الأزهار لم يعد يجيب)، مع ملاحظة أن الكاتبة لم تحدد شخصية الذي قام بالتواطؤ فالجملة تحتملها وسـواها، ولكن التنصيص يؤكد أن المأخوذ نص أصيل عـن مالـك

واحدة..هل كانت أحلام مستغانمي في روايتها (تكتبنـي) دون أن تدري؟!"

طرف من تقديم الشاعر لرواية (ذاكرة الجسـد) علـى الغـلاف الخلفي.

حداد أو الوسيط المتواطئ شعريا.

تتبدل مواقع النص المحصور بعلامات النقـل بـين بداية الموقف اللغوي ووسطه ونهايته(٨)، ويفتـرض تبـديل المواقع تغييرا في الوظيفة الدلالية للنص المضـاف، لكـن

---

(٨) بدايته مثل: ["المرء يفتح شباكه لينظر إلى الخارج.. ويفتح عينيـه لينظر = إلى الباطن.. وما النظر سوى تسلق الجـدار الفاصـل بينك وبين الحرية" في ذلك الصباح، أشعلت سيجارة صباحية على غير عادتي. وجلست على شرفتي أمام فنجان قهوة، أتأمـل نهـر السين، وهو يتحرك ببطء تحت جسر ميرابو.] ص١٨٩.
ووسطه مثل:[يحلو لي الجلوس هنا على حافة المطر يسـتدرجني لأحاسيس متطرفة. "إن الإنسان ليشعر أنه في عنفوان الشباب عند نزول المطر" عندئذ نظرت إلى السماء وكأنك تصـلين لتمطـر، وقلت بالعربية: إن المطر يغريني بالكتابة.] ص١٦٠.
ونهايته مثل [كان سي الطاهر يعرف متى يبتسم، ومتى يغضـب. ويعرف كيف يتكلم، ويعرف أيضا كيف يصمت. وكانت الهيبة لا تفارق وجهه ولا تلك الابتسامة الغامضة التي كانت تعطى تفسيرا مختلفا لملامحه كل مرة. "إن الابتسامات فواصل ونقاط انقطاع.. وقليل من الناس أولئك الذين ما زالوا يتقنـون وضـع الفواصـل والنقط في كلامهم"] ص ٣٠.

إعادة ترتيب النصوص لن تسفر عـن شـيء، لأن الكاتبـة اكتفت - في حالة التناص بالتنصيص - بالاستدعاء المبـرر بالاتفاق في فكرة أو لفظـة، وأحيانـا لمجـرد الإعجـاب بالتركيب.

يقف البطل، على سبيل المثال، في شرفته ليحتسـي القهوة، فيرد نص مالك حداد بجماليته المنطوية على سـوء ترابط عقلي، لأن وصفك الشيء بالحرية يقتضـي احتماليـة ضدها، قد نستطيع تقييد النظر إلى الخارج، لكن النظر إلـى الداخل ـ بداهة ـ سلوك عفوي حر. وتمطر السماء فتـرد للسارد وصديقته ـ في اللحظة نفسها ـ فكرة نـص مالـك حداد: المطر إغراء واستدراج، الكتابة شعور متطرف وكذلك أحاسيس الشباب.

ويتذكر السارد ابتسامة قائده الشهيد، فيأتي التوصيف البليغ للابتسامات، وعلى هذا النحو تستدعي الأفكار أو التراكيب بعضها بعضا مع الفصل بينها بما لا يمنع اختلاطها إلى حد التماهي في بعض الأحيان.

يختلف الأمر قليلا في حالة التناص بالحكاية إذ يتسع الموقف الروائي بالربط بين عدة من معطيات ليشمل الفعـل

ورد الفعل، خارجيا بالحوار وداخليا بالتأمل والاستنتاج، مثل ذلك الربط بين "زوربا" والكاتبة والرسام في (ذاكرة الجسـد) أو ذلك التناص الممتد في (فوضى الحواس) بين بحث نفسي و مقالة طبية ومقالة صحفية و" آلام فرتر" لإبراز استثنائية فعلى الكتابة والحب وعدم عقلا نيتهما.

أما التناص بالإشارة فلا يخلو منه موقف روائـي، وتتجاوز مبررات الاستدعاء معه محدودية الاتفاق السـابقة، والرغبة في توسعة المتن الحكائي إلى استمداد عجيب لطاقة الأسماء المعروفة[٩]، ومبالغة في إغراق النص بهـا حتـى تحول إلى "كناشة" ضخمة اختلطت فيها المختارات من عدة مجالات، ولأن عاقبة الإغـراق الكسـاد - بتعبيـر أهـل

(٩) من الأسماء المشار إليها في الروايتين - بعيدا عـن التنصـيص والحكاية - نزار قباني وبلقيس، ليوناردودافنشـي والجيوكانـدا، أراجون وإلزا، شاجال، سيمون تمار، أبولينير، دولاكروا، نيتشه، الحلاج، بوشكين، ميشيما، السياب، لوركا، فيفالدي، غسان كنفاني، تيودوراكيس، سلفادور دالى، هيمنجواي، بول إيلوار، ابن باديس، بورخيس، سندريلا، بودلير، رامبو، جميلة بوحيرد، هنرى ميشو، جورج صاند، ديدرو، على بابا، بيكاسو، بيجماليون، كليوبـاترا، نابليون، كولومبس، كامو، إلخ.

الاقتصاد - تحول استبطان الكاتبـة للمشـاعر بالتـداعيات الداخلية إلى استجلاء للمقدرة اللغوية والمعرفية، مما أوشـك أن يخفي الصوت الإبداعي الخاص وراء حشـد الأصـوات المختلفة والأصداء، هذا من جانب، ومن جانب أخر يبدو هذا الحشد القرائي دالا على طبيعة التكوين الثقافي للشخصـيات، إذ لم تصف الكاتبة أبطالها بأنهم قراء نابهون مثقفون، إلـخ، كدأب أكثر الروائيين عند تصويرهم لشخصية المثقف، لكنها أظهرتهم يقرؤون، يزورون المعـارض الفنيـة، يسـتمعون للموسيقى الراقية، يتناقشون في قضايا حية ويتأملون أفكـارا ذكية، وهذا هو الاتساق المطلوب بـين أفعـال الشخصـية وفكرها، وهو ما يؤدى إلـى سـيادة الشخصـية بقوتهـا لا بضرورة وصف المؤلفة لها.

لم تكتف الكاتبة بالمعهود من التناص مع فنون القول المختلفة، بل عمد ت إلى تضمين نصوص سمعية بالحكايـة والإشـارة، فظهـرت الموسـيقى الكلاسـيكية لفيفالـدي و تيودوراكيس بيـر ليـوز وكليـدرمان، الأناشـيد الوطنيـة والصوفية الموشـحات القسـنطينية، والأغـاني العصـرية والشعبية. وقد انتشرت الأخيرة بخاصة عند عودة الرسام إلى

وطنه بعد سنوات المنفي الاختياري، لتكون خلفية تصـويرية بارعة لمشاهد فجيعة "خالد بن طوبال" في الحبيبـة/المدينـة /الوطن..

"تعلو أصوات الآلات الموسـيقية.. ويرتفـع غنـاء الجوقة في صوت واحد لترحب بالعريس: "يـا دينـي مـا أ حلالي عرسو.. بالعووادة.. ا لا يقطعلوا عادة.. وانخـاف عليه.. خمسة والخميس" تعلـوا الزغاريـد.. وتتسـاقط الأوراق النقدية. ما أقوى الحناجر المشتراة. وما أكرم الأيدي التي تدفع كما تقبض على عجل! ها هم هنـا.. كـانوا هنـا جميعهم.. كالعادة. أصحاب البطون المنتفخـة.. والسـجائر الكوبية.. والبدلات التي تلبس على أكثر من وجه. أصـحاب كل عهد وكل زمن.. أصحاب الحقائب الدبلوماسية، أصحاب المهمات المشبوهة، أصحاب السعادة وأصـحاب التعاسـة، وأصحاب الماضي المجهول. ها هم هنا"[١٠].

(١٠) ذاكرة الجسد، ص ٣٥٤.

كما تناثرت في الروايتين - تأكيدا للاتساق المذكور - نصوص بصرية ـ إن جاز التعبيرـ تتضـمن عرضـا لبعض الفنون التشكيلية وتطويعا لها بالوصف والتحليل، ثـم ربطها بسياقها التاريخي ومأثورات أصحابها ـ مـع المـتن الروائي، مثل تحليل زياد في (ذاكرة الجسد) للوحة "سـيزان" (لاعبي الورق)، ومعادلة الصحفي خالد نفسه ببيكاسو عنـد حديثه عن لوحة (جيرنيكا) في (فوضى الحواس)، والوصف الموظف جيدا لولع النحات "رودان" بالأيدي، ثم ذلك الجمـع بين شخصيتي زياد وأحلام بتطابق وجهة نظرهما السـلبية للجيوكاندا.

وهكذا، كشفت أشكال التناقض المختلفة بعض حدود الاستدعاء الفني في كتابة أحلام مسـتغانمي، عبـر تـداخل النصوص في تلك المسافة المحدودة بين الصـوت الواحـد والأصداء المتعددة التي حلقت أرواحها في فضاء الروايتين، مثرية الأداء اللغوي ومبرزة خصوصيته.

(٣) سرير لرائحته[١١]

اتفق أكثر النقاد على قيمة ما تكتبه أحلام مستغانمي، فقد جاءت كتابتها مفاجأة مبهجة بطزاجتها ونمـط اختلافهـا المثير، والأهم من ذلك بقدرتها التوزيعية العالية (أكثر مـن ثمانين ألف نسخة) على الرغم من إغراء التشكيك في تلـك القدرة باحتمال أن يكون الأمر كله مجرد نشاط من الناشـر وأسلوب جديد في الاشتغال على النص الإبداعي، للوصـول إلى الجماهير الكسولة[١٢].

أصدرت أحلام مستغانمي رواية (ذاكرة الجسد) بعد أشهر من وفاة والدها، في نوفمبر ١٩٩٢، ولم تحاول أبـدا

---

(١١) العنوان الأول للرواية، كما أشارت إليه الكاتبة في بعض أحاديثها الصحفية، ويبدو لي أكثر مناسبة للإطار الدلالي العام.

(١٢) مما يبرر ذلك الشك أن رواية ذاكرة الجسد ظلت مغمورة نقـديا وإعلاميا منذ سنة ١٩٩٣، تاريخ الطبعة الأولى، حتـى أعيـد طبعها في ١٩٩٦ بتقديم نزار قباني، فانتبه لها كثيـرون، مـع ملاحظة أن ثلاث طبعـات فحسـب صـدرت فـي غضـون عامين(ط٥ ١٩٩٨)، في حين نجد عشر طبعات تصدر في عام واحد (ط١٥ ١٩٩٩).

الهروب من كمين الذاكرة المنصوب لها في سيرتها الذاتيـة، فأقامت منجزها الروائي على دعائم تاريخية، تمثل رحلـة الجزائر بداية من إرهاصات الثورة ثم الاسـتقلال، ومأسـاة الاقتتال الحالي بين فصائل من أبنائها، مستفيدة من نشأتها في فورة نشاط سياسي كان لأبيها فيه دور بارز.

واكتملت، برواية (عابر سرير) ثلاثية أحلام، وكانت في كل جزء منها تقدم لنا أربع روايات، الروايـة الأسـاس التي كتبتها "حياة" ويرى البطل الواقعي ملامحه على وجـه بطلها الخيالي، والرواية المشروع التي تكتبها حياة، أيضـا، بالتوازي مع سير الأحداث الواقعية، والرواية السيرة التـي يكتبها خالد بن طوبال عن الوطن/المنفى/ قسنطينة/ حيـاة، وأخيرا رواية الروايات التي تكتبها أحلام.

اعتمدت الكاتبة، للربط بين رواياتها، على لعبة وحيدة تتكرر في الأجزاء الثلاثة، وهي لعبة تقويض الحـدود بـين الواقع والخيال، بحيث يكون الخيال/الرواية مقبـرة لأحيـاء، مازالوا فاعلين في حياة الشخصية، أو سيكون لهم، بعد تخيلهم وانكتابهم، فعلا مؤثرا في حياتها. يشتبه فعـل الكتابـة فـي الثلاثية بفعل القتل، حيث..

"نكتب الروايات لنقتـل الأشـخاص الـذين أصـبح وجودهم عبئاً علينا"

"ثمة أبطال يكبرون داخلك إلى حد لا يتركـون لـك حيزاً للحياة، ولا بد من قتلهم لتحيا"

"إن كنت أجلس اليوم لأكتب فلأنها ماتـت. بعـدما قتلتها عدت لأمثّل تفاصيل الجريمة في كتاب".

والمفارقة أن الأبطال الوطنيين يصبحون، وفقا لذلك، مجرمين، وأن القتلى يعودون منتقمين بالحلول فـي أجسـاد القتلة، وبالسخرية من ثقتهم المفرطة بالحياة، وبفكرة الكتابـة القاتلة نفسها.

التداخل المعقد بين الشخصيات، وتسلسل الأحـداث من فكرتي التنكر والبحث عن آخرين، يسمان ثلاثية أحـلام بملامح بوليسية، ويجعلان الإثارة الناتجة مقصودة في كثيـر من الأحيان لذاتها، ووسيلة غير مباشرة، أحيانـا، لمقاومـة الحس الرثائي في تيمة الوطن المأزوم والخسارات المتكاثرة في المنافي الاختيارية، الخسارات التي نسـمع عنهـا مـن الشخصيات، ولا نرى تحقيقا لها في حياتهم، كأنهم اعتـادوا تقمص أدوار غيرهم، ولذ لهم في النهاية دور الضحية، وهو

الدور الذي يلعبه- بمهارة قصوى- الوطن.

رأى د. عبد ا الغذامي أن كتابة أحلام مستغانمي.. "كتابة نوعية لا فردية وهي أنوثة لا فحولة وهي استقلال الذات وتحررها من المستعمر، هي نقلة من شاعرية الفحولة إلى شاعرية الأنوثة"[١٣]، ويبدو لي أنه ذمها من حيث أراد المدح، إذ غيب قيمة منجزها في كتابة نوعية غامضة ومجهولة، لتصبح أية خصوصية لها فرعا عن الخصائص الكلية للنوع، وهذه ليست في النهاية سوى خصائص بيولوجية قدرية، وبذلك لا تختلف الأديبة المثقفة عن أمية تبيع الفجل.

من جانب آخر، كيف كسرت أحلام سلطة الرجل على اللغة، بل فككت الفحولة نفسها، برغم استعارتها صوت رجل، للتعبير عن شخصيات تتبنى رؤى ذكورية تقليدية، وبرغم فرار المرأة عند كل اختبار وجود إلى هذه الرؤى بالذات. وكيف يمكن أن تكون رواية أحلام تطويرا لسرد شهرزاد في إعلاء شأن الأنوثة، برغم اقتصار دور الراوية

---

(١٣) المرأة واللغة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء- بيروت، ط٢ ١٩٩٧، ص ١٨٢.

أحلام، غالبا، على تدوين ما يقصه الرجل، وعدم امتلاكها سلطة القول وفعل الترويض المغير؟! وهل يمكن، بالمقابل، أن نرى في استعارة سيد البحراوي صوت امرأة[(١٤)] تنازلا من الرجل عن سلطته التاريخية؟

لا تهدد كتابة أحلام في تقديري سلطة الرجل على اللغة، إن كان ثم وجود لمثل هذه السلطة، إنها بالأحرى تتبارى مع لغة الشعر، وتتنافس بالرواية مع أهل الشعر بعد أن غادرتهم، لتصبح اللغة لديها موضوعا للقص وغاية، جسدا صاخب الحضور ومكتنزا بالمجاز إلى حد التعسف، خصوصا في "شعرنة" المعتاد من لوازم الأنوثة، للمبالغة في إبراز استثنائية شخصية المرأة، وانسحاق الرجل أمامها، مثل ما قد يبدو في :

"لا أحب الثرثرة على شراشف الضجر"

"ما تعودت أن تخلع الكعب العالي لضحكتها، لحظة تمشي على حزن رجل"

"وبدون أن تخلع صمتها، خلعت ما علق بنعليها من دمي، وراحت تواصل الرقص حافية مني".

(١٤) انظر: في ليل مدريد، ص١٢٣.

توقف العلاقات المجازية المعقدة في السـرد تـدفق الأحداث، وتفرض على النص زمنية المؤلف وطبيعة انفعاله بالموقف وحجم قدراته التخيلية، إنها أشبه ما تكون بممـرات استطرادية تنعطف بالقاريء بعيدا عن العالم التمثيلي الـذي يتم تصويره، فإذا توالت بإفراط تكرر انفصال القاريء عـن هذا العالم، واستقبله بصـورة جزئيـة مضـللة، مسـتمتعا بالجزئيات المنفصلة عن سياقها، وعاجزا، في الوقت نفسـه، عن إدراك مغزاها، أو ربطه، إن أدركه، بـالمنحى الـدلالي العام.

بدت رواية فوضى الحواس أقل مستوى من ذاكرة الجسد، سواء في إطار أفكارها المعادة، أو درجة التماسك السردي، المخترق بالتناصات المفرطة. وبالمثل تبدو لي (عابر سرير) تفصيلا جذابا لما قيل من قبل، واحتفالا متكررا يعرف القاريء سلفا ما سيقدم فيه، وإن لم تمنع المعرفة استمتاعه بخصوصية الأسلوب وجماله(١٥).

---

(١٥) ربما كان ما أوحى بذلك هو تراجع نسبة توزيع الجزء الثاني من الرواية (فوضى الحواس)، حسب اعتراف الكاتبة فـي بعـض

أحاديثها الصحفية، كما أن رهن التداول القرائي للجزء الأخيـر من الرواية بموقف القراء من التنازع الضمني على نسب الجزء الأول، بين أحلام والشاعر العراقي سعدي يوسف، كان عـاملا مهما، خصوصا مع وضوح دوران الجزء الثاني في فلك أفكـار العالم نفسه وتقنياته.

الزمن الفلسطيني في وطن الخوف

بمناجاة يائسة من العالم بأسره، قال الروائي "تورجينيف" مخاطبا لغته: "في أيام الشك، وفي السنين الموحشة الكئيبة من أقدار أمتي، أنت وحدك أيتها اللغة ملجئي وعوني.. أيتها الألفاظ القوية الحرة الصادقة، لولاك لوقعنا في هوة اليأس ونحن نشهد ما يُصنع بالوطن.. عندما نفكر فيك نعرف أن مثل هذا اللسان لابد أن يكون لسان أقوام أحرار".

وبمناجاة تدين العالم كله بدون أن تفقد الأمـل فيـه، خاطب أحمد عمر شاهين[١٦] بالرواية الزمن الموحش الكئيب من أقدار العرب، وجعلها ملجأه وعونه موقناً أيضاً أن لغتها العربية لابد أن تكون لغة أقوام أحرار.

الزمن الفلسطيني في روايات أحمد عمر شـاهين -

---

(١٦) مترجم وروائي فلسطيني، من مترجماته: الرواية اليوم، العـين الثالثة، امراة تبوح بأسرارها،عن جنون إزرا باونـد وآخـرين. ومن رواياته- عدا المذكور أعلـى- ونـزل القريـة غريـب، الآخرون، رجل في الظل، حمدان طليقا، الخيلولة.

زمن مغضوب عليه وغير مرضي عنه، ليس لأنه يفتقد كلية عوامل الرضاء، بل لأن الشخصيات العربية فيه لا تفعل كل ما تستطيع أن تفعله، ولأنها من الخوف تستسلم لاختيـارات الآخرين وتخضع لإراداتهم.

الزمن الفلسطيني زمن عربي غير تاريخي، وجودي عدمي ومختل، تماماً كحمدان في رواية (المنـدل)، حمـدان النموذج الذي يقول به أحمد عمر إن الفلسطيني ليس قديسـاً رومانتيكيا ولا وغداً طبيعياً، إنه الإنسان في حركته الأبديـة بين الحدين، يحركه الشـوق للطهـر والعدالـة، ويستسـلم للحواجز الشخصية والاجتماعية، فيرسخ باستسلامه وجـوده المأسوي.

ليس الفلسطيني إذن قديساً ولا وغداً، ولا هو بالتأكيد القضية الفلسطينية، إنه عربي فحسب، تفسر ظروفه تصرفاته ولا تبررها، أزمته الكبري في روايات أحمد عمر أنه اختار أن يكون أضعف من ظروفه، وحملها على ظهره فبدا ظلهـا أكبر منه.

من أجل ذلك اختفى "حسين" في رواية (الاختنـاق) تلاشى من عالمها بعد أن برزت القضية، ليس لأنها استأثرت

بالمشهد، أو لأنه ذاب فيها، لكن لأنه مازال شبحاً عاجزاً عن منازلة ظروفه، ولهذا السبب نفسه اختفى "وليد" فـي روايـة (المندل) تبدد في المجموع الغامض بوصفه دجـالاً، نسـى تاريخه ليبدأ تاريخاً جديداً قد يمتد إلى آخر عمره، لقد انتهى إلى بداية حسين نفسها، مما يضع أمامه المصير نفسه، وهكذا بدورة عدمية لا تنتج سوى الضياع والشعور بالضآلة.

يقول "حسين" في رواية الاختناق: "مـررت بظـروف كنت أتمنى فيها أن أتحول إلى حشرة.. آنذاك يسـتقيم الأمـر وتصبح معاملتهم لي طبيعية، تتفق مع طبيعة العلاقـات بـين البشر والحشرات.. ربما كنت سأصبح سعيداً.. سعادة الحشرات التي لا تحزن ولا تفرح وتعيش بقوة الغرائز. أمـا أن تكـون إنسانا حشرة تبدي السعادة رغم كل الحزن الذي يغلفك وتعـيش مقهوراً عجزك هو محور ارتكازك ووعيك هو مشكلتك وقرف أقرب الناس إليك وضيقهم بك هو عذابك.. ولا تستطيع أن تقوم حيالهم بشيء.. سوى أن تحقق لهم أحلامهم بانتصارات وهمية، فهذا هو الموت بعينه"[١٧].

ويقول "فتحي" في رواية (وإن طال السفر):

---

(١٧) ص ١٩.

"في القاهرة يعيش الإنسان الضياع الكامل، أنـت لا شيء، حشرة صغيرة تدب على الأرض كملايين الحشـرات المتشابهة مثلك، الفرق بينك وبينها أنك تعي وجودك، لـذلك تتألم، وتقلق وتمل وتصرخ من الضياع وعبثية الحياة"[(١٨)].

شعور الفلسطيني بالحشرية هنا ضـآلة إزاء القـوى الغاشمة، وما أكثرها في العالم العربي، حين تضـغط علـى وجوده، وتتعملق أكاذيبها نافية لهذا الوجود ذاتـه. الشـعور ضآلة أيضا إزاء أحاسيسه الغامضة في المنـافي المتعـددة، حيث الاعتبارات الاجتماعية المختلفة والغربـة المتوحشـة، الشك في جميع القيم التقليدية، والانتظار العبثي لقـادم ـ لا يجيء عادة ـ كي يعطي الحياة سبباً ومعنى.

ليس الفلسطيني في روايات أحمد عمر شاهين كائنـا اجتماعيا يفكر كما يفكر القطيع ويندفع بحركته، بل هو ذات فردية ترى العالم بنظرتها الذاتية، وتسلك فيه بأخلاق إنسانية لا اجتماعية، أخلاق تصدر من تقديره الشخصـي للأشـياء والمعاني والبشر، فإبراهيم في رواية (بيـت لا ـرجم بيـت للصلاة) يفسر تعاونه مع اليهود في تجارة المخدرات برغبته

---

(١٨) ص ٧٩.

في أن يحفظ وجوده، وأن يكون سيداً في وطنه المستعبد.. " أنت في هذه الدولة ليس لك كيان، ستعيش حقيراً أو خادمـاً لهم إلا إذا كان لديك النقود. والحصول على النقـود صـعب فلكي تكون سيداً يجب أن يكون لديك الكثيـر منهـا وهـذا الطريق الوحيد المتوافر لنا الآن على الأقل"[١٩].

وهو يبرر عملة بصورة وطنية وأخلاقية تماماً مـن وجهة نظره.. " نشاطنا بين اليهود وكل عملائنا منهم.. أنت تعرف أن يافا هي الواحة التي يلوذ بها كل من يريد الراحـة والترويح عن النفس. يأتون بعد حروبهم وحملاتهم ليمارسوا الدعارة وتعاطي المخدرات. وهذا عظيم".

أسس "إبراهيم" هذا التبرير، وورثه منه - بعـد أن اغتاله صديقه اليهودي - ابن أخته أحمد الشواهدي، وظـل يعتنقه حتى أخبره الصديق الشريك " شلومو" أنه سيتوسع في الداخل والبلاد العربية، فتوقف ليراجع حياته كلها " كان دوما يبرر لنفسه أنه يقوم بعملية تخريب ضد هؤلاء المسـتعمرين المستوطنين، أما الآن فكيف يبرر الأمر، تردده يكاد يبعـث

(١٩) ص ٤٦.

الشلل في أوصاله. لابـد أن يكـون هـو نفسـه، العربـي الفلسطيني"[٢٠].

وبعد المراجعة الصادقة اكتشف أنه كان يخدع نفسه، وأن خوفه على نفسه وأولاده ونقوده، كان أكبر مـن حبـه لوطنه، فأعد ترتيباته كي يمسك رجال المقاومة في الضـفة الغربية بالتاجر العربي الذي اشترى المخدرات لتوزيعها في الداخل، وكي يبلغ السلطات المصرية عن عملية تهريب إلى مصر، ثم قتل شريكه شلومو، وتخلص من خوفه، ليولد مـن جديد، كان وهو يطمس أسماء الشوارع العبريـة فـي يافـا يطمس في الحقيقة خوفه وكيانه المزيف الذي صنعه بصداقة الأعداء.. " مشى راقصاً كما اعتاد أن يفعل صـغيراً، هـذا شارع فؤاد الدجاني، اقترب من اللافته، "شـارع هرتـزل" ضحك، رفع الفرشاة وضرب أول ضربة، ظل الاسم واضحاً في ضوء المصابيح الكهربية القوية، هرتزل الذي قال "كـان الأمر أسهل على موسى" موسى كان مؤيداً من الرب، ربنـا الذي لا تعرفوه، اليوم سيكون كل شيء مسـتحيلاً علـيكم، وضرب بالفرشاة عـدة ضـربات، رآه بعـض السـكارى

(٢٠) ص ٩٨.

الخارجين من الحانات، لم يأبه بهم ولم يفهموا مـا يفعلـه، قهقهوا وتابعوا سيرهم، واتجه إلى البحـر يشـطب أسـماء الشوارع التي يمر بها، يافيت، هاياركون، هاكوفشـيم، فـي داخله صخب كبركان يعرف قوته علـى وشـك أن يخـرج صواعقه، طوح بالعلبة والفرشاة وسط أمواج البحر الهادئة، وابتسم. كم اصطاد الأولاد اليوم يا بحـر؟ خلـع ملابسـه، واندفع يعانق الماء.. طهرني يا بحر، اغسلني يا بحر، اقذفني إلى الشاطيء مغفوراً لي كما قذف الحوت يونس على هـذا الشاطيء قبل كم من السنين"[(٢١)].

على النقيض من أحمد الشواهدي، لم يستطع عـدنان المكرمي في رواية (زمن اللعنة) أن يتخلص مـن شـرنقة خوفه، فاختنق بخيوطها. كان مسالماً إلى أبعد الحدود، يخاف من خياله، كما يصفه شقيقه، لا يستطيع التفكير في أي عمل إيجابي، ولشقائه أقام في صباه علاقة جسـدية مـع "حـاييم" الصبي اليهودي الذي أصبح فيما بعد ضابطا صهيونياً فصار كل همه أن ينتقم من عدنان ويحطم كبرياءه، لأنـه عربـي فحسب، وقد أدى اقتحامه الجديد لحياة "عدنان" إلى أن يشـك

---

(٢١) ص ١١٧- ١١٨.

رجال المقاومة في وطنيته، فيغتالونه ويطرودون ابنه الفدائي من التنظيم.

الفلسطيني في روايات أحمد عمر شـاهين نمـوذج للضياع والقلق، خصوصا خارج الـوطن، لا يحكـم وعيـه وسلوكه سوى الشعور بأنه محاصر، ومطارد، وهو يرغـب في المشاركة بأي شيء حتى يمنح نفسه سلامها ويتخلص من الشعور بالذنب، لكنه يفشل، ويفسر فشله بظلم العالم ممـثلا في خيانة بني وطنه أو سلبيتهم، وطغيان الأنظمة السياسـية في المنافي الاختيارية، وعدم تفهم أهلها أو عجـزهم. وهـو تفسير نابع من وعي الشخصيات المأزومة في الروايات حقا، لكن المؤلف يؤكده باتخاذه منطلقاً للتفسير الأكبر عنده، وهو الخوف، فالخيانة خوف والسلبية خـوف، طغيـان الأنظمـة خوف، وعدم التفهم خوف..

" أنا أخاف والمعلم يخاف وعم حسين يخاف والكل يخـاف، ومن يملك القوة يدفعه خوفه أن يؤذي الآخـرين، الخـوف وحش كاسر يُزرع في قلوبنا منذ الصغر، ألوان من الخوف والذعر والوجل والهلع تنمو من أشـياء ومسـببات كثيـرة وطرق مختلفة ونقضي عمرنا كله نقاسي آثار تلك الزرعـة

السيئة ولا نستطيع تنقية نفوسنا من حشائشها وثمارها الضارة حتى يوم الممات، هذا إذا وعينا لها"[٢٢].

الخوف هو الاستعمار الحقيقي الذي يحطم النفوس، ويجعل البشر آلات تتحرك بالرهبة، في حين أنه ليس هناك أي مبرر للخوف، نحن نخاف الخوف نفسه وليس شيئاً آخر، روح الخوف واحدة تتناسخ في جسد المجتمع العربي من عصر إلى عصر، على النحو الذي تطرحه رواية (تواءم الخوف).

للوهلة الأولى، يبدو الفرد في الرواية ضحية لخلل النظام السياسي، مهما كانت طبيعة الدور الاجتماعي للفرد وحقيقة انتمائه، فلا فرق بين خاف يعقوب صبي الوراق الذي اغتالته السلطة في بغداد في القرن الرابع الهجري، والمقدم شريف عز الدين الذي اغتالته جماعة دينية مناهضة للسلطة في أسيوط في القرن الرابع عشر الهجري، والعربي - أيا كان اسمه - الذي سيتم اغتياله - في أية مدنية عربية - في القرن الرابع والعشرين، والخمسين، والتسعين إن وجد هذا الزمن، فالقاتل في كل العصور هو الخوف.

(٢٢) الصحفي مدحت، رواية الاختناق، ص ٧٨.

لا نستطيع، وفقاً للاتجاه الدلالي في الرواية، أن نلوم النظام، فالفرد سابق له في وجوده، وهو الذي يوجده، ثم يقود بسلبيته وخوفه إلى ما فيه من خلل. الذي اغتال خلف يعقوب في الحقيقة هو استسلامه لطمع المعلم إسحاق، ومشاركته في سرقة الكتب الممنوعة ونسخها من جانب، وانعزالـه عـن حركة المجتمع في إطار حرفته من جانب آخر. وما اغتـال شريف في العصر الحديث هو استسـلامه أيضـا لأوامـر رؤسائه بتلفيق التهم لأصحاب الفكر المختلف واضـطهادهم، وانعزاله أيضاً في إطار حرفته، وهكذا لم يتماثلا على البعـد ويتوحدا إلا لكونهما يخدمان بالخوف والاستسلام فكـراً لا يؤمنان به، ولذلك استحقاً العقاب، كما لاحظ الشيخ منصور.. "زمننا كله يحتاج لمعاقبة يا أخي اسحق.. ما دمنا ندع الجيف تطفو على السطح وتتحكم في رقاب العباد والتاريخ يزيـف وتُعاد كتابته بما يرضي الحكام وسكان القصور".(٢٣)

تساءل وليد في حوار له مـع صـديقه المصـري "عبدالبصير"..

" هل جربت أن تعيش في بيئة تفهمها ولا تفهمك؟ تعايشـها

---

(٢٣) تواءم الخوف ص ٥٤.

ولا تعايشك تحبها ولا تحبك؟ منزوعا من أرضك.. بعيداً عن الحياة لأنك لا تشارك فيها.. محروماً من نشـاطك الثقـافي والسياسي وحتى الاجتماعي.. تمارس حياتك والقيود تحـيط من كل جانب."

قال عبدالبصير:

"ها أنذا أعيش في وطني.. هل تظن أني أشعر بالاستقرار؟ أو أني أمارس حرياتي المختلفة دون قيد؟ ".[(٢٤)]

ما يحدث للفلسطيني يحدث لأي مواطن عربي، فحين تكـون الموازيين مقلوبة يختل كل شيء، كمـا قـال عبدالبصـير، ويصبح الجميع في مركبة واحدة تطاردها كل الأنظمة.

لقد كرس أحمد عمر شاهين (تواءم الخـوف) للـوم الفرد العربي، وفي (المندل) تلـوم الشخصـيات الأنظمـة، وتشعر أنها "لكونها فلسطينية فلابد أن تعاقب بشكل أو بآخر على ذنب لم ترتكبه" كما قالت نهلة زوج وليد، وفي جميـع الروايات نجد اللوم للعالم، وليد يعتبره مسؤولا عن غربتـه واختلال عقل حمدان ابن عمته، وحمدان نفسه يعتقد أن العالم

---

(٢٤) المندل ص ٩٣.

يقف دون حلمه بالعودة إلى وطنه..

"أشياء كثيرة يريدها/ وتظل في دائرة الرغبـة ولا تطلع إلى حيز التنفيذ/ السبب في العجز وقلة الحيلة/ يريد أن يعود إلى بلده/ وهذا حلمه الأثير/ لكن دون ذلك يقف العـالم كله/ من أوله لآخره/ يود أن يقتل هذا العالم الظالم/ يقـتص منه/ يقبض على رقبته ويظل يضغط ويضغط حتـى يتـدلى لسانه وتزهق روحه كما فعل بعدنان".[٢٥]

عدنان صبي الفندق الذي رآه يقتل خالـه ويسـرقه، فحاول أن يبتزه، لكن عدنان ليس هو العالم، ولا أحد يكرس الفلسطيني التائه ضحية ليذبحها قربانا لآثامـه، مثلمـا رأى "حسين" في رواية الاختناق، إنه الفلسطيني الذي يقـرر فـي لحظه يختارها أن يتخلص من كل شيء، ظروفه وتاريخـه وعقله، أي من هويته نفسها. لكنه لا يفعـل ذلـك إلا لأنـه يستسلم للشعور بكونه فرداً، كائنا غير اجتمـاعي، فيسـمح للخوف بأن يحتله، ولا سبيل للتخلص من هذا الاحتلال سوى الاقتراب بتفهم وحب من المجموع والالتحام به، لا الاختفاء وراءه ثم رجمه.

(٢٥) المندل ص ١٦٠.

عندما شارك الشعر فعليا على يد محمود درويش في المأساة الفلسطينية - أصبح الجرح النـازف فمـا فصـيحا يخاطب بالمأساة قلب الإنسان، وكذلك شاركت الرواية علـى يد أحمد عمر شاهين، وأضافت إلى المشـاركة موضـوعية المشاهدة، فأبدعت هذه الرؤية الصادقة التي أنقذ بهـا أحمـد عمر فنه من أن يكون منشوراً سياسـياً أو مرثيـة تعيسـة للوطن، ثم طوره بإضافاته التعبيرية اللامعة للشكل الفني في كل رواية، كتعدد الأصوات، تيار الوعي، التداخل الزمنـي، التتابع التقليدي للسرد، الاستخدام الزمني للضمائر، والسـرد التشويقي، وسوى ذلك مما جعل الرواية عنده مجازات واقعية منزوعة من لغة الحياة العربية، لكنها مع ذلك، وربما بسبب ذلك، تكتسب دلالة أعمق من دلالتها المباشرة واصدق فـي تعرية تلك الحياة، وفضح بؤسها وخراب روحها.

ألعاب الحنين لبلاد النهر

تمت التعلية الأولى لخزان أسوان سنة ١٩١٢، وكان قد أنشئ قبل ذلك بعشر سنوات، وفي سنة ١٩٣٢ تمت التعلية الثانية، التي دارت حول وقائعها رواية (الشمندورة) لمحمد خليل قاسم، ونشرت سنة ١٩٦٨. لفتت الشمندورة الانتباه بقوة، وتم التعامل معها بوصفها النص النوبي الأم، الذي تولدت منه وإلى جواره نصوص نوبية فاتنة، أبدعها حجاج أدول[٢٦] وإبراهيم فهمي[٢٧]، وآخرون.

تمتح النصوص النوبية جميعها من فكرة كبرى، هي الحنين إلى البلاد القديمة الغارقة وراء السد العالي، وتحيط بالفكرة ظلال دائمة تعبر عن العلاقة الأسطورية بالنهر، وانتظار الغائبين ممن رحلوا للشمال وراء الرزق، والاعتزاز بنقاء الدم والتاريخ الخاص.

تفرض فكرة الحنين تساؤلات مترابطة عن الزمن،

---

(٢٦) قاص مصري، من أعماله:ليالي المسك العتيقة، غزلية القمر، وثنائية الكشر.

(٢٧) قاص مصري، من أعماله: القمر بوبا، العشق أوله القرى.

وأهم التساؤلات التي تثيرها روايات إدريس علي[٢٨] تـأتي غالبا حول العلاقة بين الحاضر والماضي، ما مدى صـدقية تولد الحاضر عن الماضي؟! وبصيغة أخرى : هل الماضـي هو الأب الشرعي للحاضر؟! علاقة النفي في الإجابة تقدمها بجدارة رواية (النوبي)[٢٩]، عبر انتهاك قانوني الاسـتمرار والسببية، بالتحولات الطفرية لمسار التاريخ والبدايات الجديدة بعد كل طفرة.

لم يكن اختيارا عفويا طارئا أن يفتتح إدريس علـي (النوبي) بتصدير شخصية الجد المعارض للتغيير، ووضعها مباشرة وبسرعة في مقابل شخصية الحفيد بحماسته المفرطة للانتقال، ومنطقه أن الحياة في " كيشي " ـ ويفترض أنهـا تمثل طور البداوة في المجتمع ـ " صعبة ومسـتحيلة، فـإذا أتيح لنا الآن الانتقال لواقع أفضل.. لماذا نـرفض؟ حفاظـا

(٢٨) قاص وروائي مصري، له، إضافة إلى الروايات المذكورة أعلاه، المجموعات التالية: المبعدون، واحد ضد الجميع، وقائع غـرق البعثة. وقد صدرت الطبعة الثانية من هذه المجموعات في سـنة ١٩٩٩عن مركز الحضارة العربية بالقاهرة.

(٢٩) الهيئة المصرية العامة للكتاب، سلسلة كتابات جديدة، ٢٠٠١.

على ماذا؟!"[٣٠]

تحمس الحفيد لفكرة الانتقال في ذاتها، وفاته الانتباه إلى الكيفية التي سيقع بها، وكان حريا بالجد أن ينتبه، لأنه يتورط عاطفيا في المشكلة على نحو مختلف. إن كيشي في نظره أجمل بلاد النوبة والدنيا كلها، هي زمنه ومصدر ثقافته، وثقافته - مهما وصفت بالبدائية والهامشية - تظل حاكمة لنمط وعيه وسلوكه وأحلامه، وأي تغيير، أي تقدم حضاري منشود، لابد أن يأتي من داخل هذه الثقافة، مستخدما عناصرها نفسها، لا من ثقافة أخرى ترى نفسها مركزية وسائدة.

لماذا يأتي الإصلاح من أعلى دائما؟! بأمر رئيس البلاد لن يبقى في كيشي مخلوق سوى الكلاب، هكذا قال العمدة للجد في يوم الرحيل إلى المهجر، ومنذ اليوم الأول للوصول وضعت صورة الرئيس على أبواب البيوت، وكلما مات طفل من لدغ لعقارب نزع أهله الصورة، حتى اختفت معظم الصور. يتجول الجد في الأرض الجديدة القاحلة،

(٣٠) النوبي، ص٨.

ويعود غاضبا، إذ كيف يكون نوبيا بلا نهر، كيف يسـكنون بيوتا أسمنتية ولا يأكلون خبز الدوكة؟!

كان الاتصال الأكبر في الرواية بين شخصيتي الجد والحفيد، مع اختفاء ذكر الأب، من الواضح أن الدلالة الرمزية المقصودة تركز على العلاقة المعقدة بين الماضي والمستقبل، مع تغييب الحاضر/الأب، وتأخذ هذه الإشارة أهمية إضافية من تكرارها في كثير من قصص إدريس علي، وفي رواياته الأربع.

بدأت رواية (دنقلة)[٣١] بذكر الأب المقتول، ولا يذكر في رواية(انفجار جمجمة)[٣٢] إلا بإشارة سريعة إلى عجـزه عن إطعام الأسرة واضطرار بلال للتطوع في الجيش حتـى يساعده. وفي رواية النوبي أيضا يشار إليه مرة واحدة عندما ساءت حالة الجد فأبرقوا للأب ليأتي. وتبدأ فصول (اللعـب فوق جبال النوبة)[٣٣] بالإشارة إلى الأب في معرض تفسـير

(٣١) الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٤.

(٣٢) المجلس الأعلى للثقافة، سلسلة إبداعات التفرغ، ط٢، ٢٠٠٢.

(٣٣) دار ميريت للنشر والمعلومات، القاهرة، ٢٠٠٢.

شقاوة الابن، ثم يذكر فيما بعد بما يدل على أنه يعمـل فـي القاهرة ولا يعود لبلدته إلا نادرا.

الأب إذن غائب عن روايات إدريـس علـي، لكـن موقعه ليس خاليا، إذ يحتله الأب البديل: أمين منظمة الشباب، العمدة، المحافظ، الرئيس. هـؤلاء جميعـا أوصـياء علـى الابن/المستقبل، يكافئونه أو يعاقبونه، فوحـدهم الأوصـياء يعرفون الطريق إلى المستقبل، ووحدهم يستطيعون أخذنا إليه لو كنا أبرارا طيعين.

لا ينحصر خطر غياب الأب/الحاضر في كونه ترك مكانه لآخرين، إذ يستطيع الابن- كمـا فعـل فـي روايـة النوبي- أن يقول لمن يتزوج أمه: يا عمي، لكن الخطر الذي لا نجاة منه هو انهيار الزمن لسقوط الجسر الواصـل بـين طرفيه، فالماضي ذهب والمستقبل لم يأت بعـد، والحاضـر يمر، فهل المرور الخاطف وجود؟!

الحاضر متغير، مما يترتب عليـه إعـادة تفسـير الماضي وإعادة تقييمه، التاريخ يكتـب مـن وجهـة نظـر الحاضر، ولصالح رؤية محددة من رؤاه، ومـن هنـا كـان ظهور الغريب" تيما كوداي" ضروريا في (النوبي)، من أجل

إعادة كتابة التاريخ لصالح الرؤية الغالبة، التي لا تجيد سوى محاولة التغيير من الخارج.

يعرف الغريب نفسه بأنه إنجليزي من أصل سوداني، متزوج من مصرية قبطية، وينتمي عرقيا لجبال النوبة، حيث تمثل جماعته- كما يدعي- أصل النوبة الذي تفرعت عنـه بقية الفروع. الحلفاوية والسكوت والدناقلـة فـي السـودان، الكنوز والفاديجكا في مصر، كلهم تقليد، يقول الغريـب، ولا أصل سوى أصحاب حضارة نباتا وكـوش، أهـل طهراقـا وبعنخي، من تصدوا للفراعنة والعرب والمماليك، وحـافظوا على دمائهم نقية من دماء الجميع.

ظهر الغريب محاطا برعاية رسمية، وهو لا يخفـي علاقته بالرئيس، بل يضع نفسه فـي موقـع الناصـح لـه والمشير، وهاهو يفصح فيما يبدو عن دوره الجديد- بعد أن كان له دور في اختيار المهجر للسكان- يقول: "بعضكم الآن يحتج على هذا النقل وتريدون التقوقع فـوق الجبـال كتلـك الغلطة البشعة التي ارتكبها قـومي. انفتحـوا علـى العـالم واحتكوا بالحضارة.. ماذا هنا؟ الشيخ فضل ا هذا الأحمـق ليس نموذجا، قومي حتى الآن عـراة وثنيـون. أمـا أنـتم

فظروفكم أفضل لوجودكم عن كثب من مصر وعبد الناصر هذا رجل عظيم ولا أدري لماذا تكرهونه؟"[(٣٤)]

هل التاريخ الذي يعرفه الابن ويدرسه في المدارس مزيف؟! بعد سنوات من الزهو والثبات يصبح مجرد حفيد سبية تسرى بها عربي أو مملوكي أو تركي، وجده الـذي تنتهـي إليـه السلالة ليس سوى أحد الأمراء العرب، لا جذور فرعونيـة ولا نوبية إذن، بل إن جد أبيه كان طاغيـة يقتنـي العبيـد ويعذبهم كأي جبار مملوكي أو تركي. مالذي يريده الغريـب بالتشكيك في التاريخ، وما الذي يبحث عنه؟!

أراد الغريب أن يعثر على الحلقة المفقودة التي تثبت وجود "النوب" السلالة الأصل التي أنتجـت الفـروع، فهـل وجدها في"كنود" ذلك الكائن المريض المشـوش والمعـزول المحتقر؟! أم وجدها على صندوق "كنود" في نقوشه وكتاباته وصورة العذراء تحمل المسـيح؟ وهـل تؤكـد محتويـات الصندوق أي شيء؟

سيوف صدئة، حراب ونبال، دف وعلـم، ملابـس غريبـة مهلهلة، تاج وتماثيل، رقعة من جلد غزال ملفوفـة بعنايـة

(٣٤) النوبي، ص ٣٤.

وعليها كتابة مجهولة اللغة. أيا كان ما تعنيه هذه الأشياء فقد اختفى من كان يمكنه الاستدلال بها على ما أراد، تم قتل "كتبة تيما كوداي" على يد فاديجكاوي متعصب لم يحتمل تشكيك الغريب في نوبيته.

لماذا جاء الغريب ولماذا مات؟ بغض النظر عن السببين المذكورين في الرواية، هل جاء ليقدم تاريخا جديدا يعين الحاضر على عزل الماضي عن المستقبل؟ وهل مات ليظل التاريخ ناقصا مشوها مشكوكا فيه ومسكوتا عنه؟ مثلما حدث في (مهاجر بريسبان) خلخل "تيما كوداي" ثوابت الجماعة، شكك في حقائقها المستقرة، وضع الجميع في مواجهات أخلاقية قاسية تمس العرق أو السلالة، نقاء العرق هو أهم ما تتفاخر به الجماعات البشرية، وكل جماعة ترى نفسها الأنقى والأفضل، أما العجيب فهو أن ذلك ليس على مستوى الأعراق الكبرى فحسب، القوقاز، الآريين، إلخ. بل على مستوى العرق الواحد، وفي الوطن الواحد، مما يقود إلى تمزيقه بالكبر والكراهية والعداوات غير المبررة، وهذه الفكرة هي ما سيعود إدريس على للتركيز عليها في رواية (اللعب فوق جبال النوبة).

على الرغم من التعليمات المشددة بعـدم الاخـتلاط حتى تستقر الأمور- خالف الجد الأوامر" زار نجع فطيـرة وعاد بانطباع مبشر: أهل نجع فطيرة يا جماعة مثلنا تمامـا، دينهم الإسلام وتقاليدنا وعاداتنا واحـدة"[(٣٥)] الجـد الأكبـر للجماعتين واحد، ومع ذلك يظن أهل كيشي أن أهل فطيـرة عصابات من القتلة واللصوص، وأهل فطيرة]ظنون أن أهل كيشي يأكلون لحوم الأطفال ولهم ذيول.

اكتشف الجد الجوال وجود عائلات نوبية بالكامل في قرى الصعيد، وأن هذه العائلات نسـيت لغتهـا وصـارت تتحدث بالعربية كأهل النجوع. وهكذا وجـد العجـوز دورا وكاد أن يتكيف مع المكان مـن تـأثير رحـلات التعـرف والتعريف، لتوطيد العلاقات وكسر الجمود المصطنع، لـولا موجة الحر غير المسبوق، جعل الحر المكـان موحشـا لا يطاق، أهاج الذكريات، فساءت حالة الجـد وأضـرب عـن الطعام.

ولأن الماضي، أيضا، من ممتلكات أنظمـة الحكـم،

(٣٥) النوبي، ص١٠٢.

تحركت السلطة برموزها وأجهزتها لفحص الحالة، ومعرفـة المحرض المتآمر. أصبحت غرفة البيـت مركـزا للقيـادة، وأرسلت الإشارات والأوامر، فجـاءت السـيارات بالطعـام والملابس، مُدت مواسير المياه، كابلات الكهربـاء، وجـيء بالمراوح للسقف وغرست الأشجار. يقول الجد إنـه يريـد كيشي، ويعرف المحافظ أن كيشي ليست نوعا من الطعـام، فيثور غضبا، وبلهجة الأب- المتفـاني فـي خدمـة أبنـاء جاحدين- يعيرهم بما نالوه وحُرم منه آخـرون، ويتسـاءل بعذاب أبوي مؤثر عما يريده المدللون.

عاد الابن إلى دورات التثقيف السياسي، لكن المصطلحات تغيرت، في إشارة إلى تغير وعيه، وكما بدأت الرواية بصفقة جائرة، إذ باعوه حقه في التعليم، وأوهموه أنه مكافأة، انتهت الرواية أيضا بمشروع صفقة أخرى: يخبرهم عمن حرض جده على الاضراب، فيدخلونه الجامعة مهما كان مجموعه، بل ينصبونه عمدة للقرية.

لكن الجد يموت، فتحاصر الحفيد عشرات الوجوه، كتبة تيما كوداي، كنود، رمسيس، الأمير نجم الدين، المماليك، الأتراك، لينتهي إلى أن هؤلاء جميعا لم يقللوا من

شأن جده، ولم يرفعوه.. " كان موجودا بقوة ورسوخ وشموخ وهو كما عرفه المعاصرون، بسمرته وطيبته وسماحته، لقد أبعدوه عن الجغرافيا.. ربما، لكنه، لكنني، لكننا، نقف عند حافة التاريخ، محتفظين بتوازننا، حاملين النوبة في وجداننا"[٣٦]

لم يكن ذكر رواية (موسم الهجرة للشـمال) للطيـب صالح[٣٧]، في آخر (دنقلة)، إشارة عفوية، بل هو تعبير عن استلهام يضع الرؤية- التي تم ترسيخها طوال الرواية- فـي سياق مختلف، حين يكون الآخر ذاتا مختلفـة فـي الـوطن الواحد. وبذلك بدت رواية الطيب صالح من منظور روايـة إدريس علي رمزا ثقافيا للقفز على الحـواجز، أو الانشـغال المترف بالنتائج الغيرية قبل الاطمئنان لسـلامة المقـدمات الذاتية.

---

(٣٦) النوبي، ص ١٢١.

(٣٧) قاص وروائي سوداني، صدرت له مجموعـة قصصـية سـنة ١٩٦٩ بعنوان: دومة ود حامد، ومن رواياته: عـرس الـزين ١٩٦٤، موسم الهجرة إلى الشمال ١٩٦٦، وبندر شـاه (ضـو البيت ١٩٧٢، المريود ١٩٧٣).

لقد تم تصوير "مصطفى سعيد" في (موسم الهجـرة للشمال) من خلال العلاقة بين الذات والآخـر، ليبـدو فـي النهاية وغدا غير متحضر، أمده المجتمع الغربي بالمعرفـة والنتائج المادية للحضارة، ثم استغل هو هذه المعرفة لتدمير ذلك المجتمع. تتناول روايات إدريس علي الإشكالية نفسـها من زاوية مختلفة جديرة بالاهتمام، حيث تقتـرح أن الـذات غير المتحضرة- فردية أو جماعية- صانعة حقا للإرهـاب بكل صوره، ومسئولة- من ثم- عن انهيارها، وعـن فشـل علاقتها بالآخر، فإذا أرادت التواصل الحقيقي وجب عليها أن تعالج أسباب التفكك المسكوت عنها، والتي لا تختلف كثيرا، للمفارقة، عن أسباب فشل علاقتها بالآخر.

كانت "غادة" في رواية (اللعب فوق جبال النوبة)ثمرة تزاوج عشوائي بين الشمال والجنوب، في مصر. الأب نوبي والأم قاهرية، دفعت غيـرة الأب الزوجـة الجميلـة إلـى الانتحار، وبرغم تحضره، بالنسبة إلى أهله فـي الجنـوب، دفعه تمسكه بتقاليدهم المتهافتة إلى رفض زواج ابنته ممـن اختارته، ولما حاولت الفرار مع الشـاب، اتهمـه بخطفهـا وتسبب في تعذيب الشرطة له، ليتحـول فـي النهايـة إلـى

إرهابي..

" لموه مع الإخوان المسلمين مع انه لا مربي دقن ولا بيصلي وبيشرب بيرة ويحشش كمان...... ولما ربنا كرمه وطلع من الزنقة المهببة دي اتغير خالص، ربى دقنه وقعد في الجـامع ولما رحت له قال لي كلام غريب خالص.. قال إيـه: لـيس هذا أوان الحب إنما الثأر.. لازم أربيهم الأول"[٣٨]

سافر الشاب إلى السعودية، وسفّر الأب غـادة إلـى أقصى الجنوب، لتعيد أمه تربية المارقة حسب قوانين النوبة، لكن المفارقة التي تتلاعب بالسرد في الرواية دافعة إياه إلـى الأمام، أن غادة التي جاءت من بيئة شـعبية- لهـا أيضـا تقاليدها المعقدة المسئولة عن عدم تحضرها- كانت المـرآة التي يحتاجها أهل أبيها لتعكس تخلفهم عن حركـة الحيـاة، مرآة صافية جريئة ألقت في المياه الراكة جبلا من الدهشـة والقلق والتساؤلات.

الجد والحفيد في الرواية مغرمان بغادة، التي لم تكف منذ وصولها عن الحكي والغناء، وتحريض ناس الجنوب على

(٣٨) اللعب فوق جبال النوبة، ص٣٧.

التحرر من القيود السخيفة والتمتع بالحيـاة. الجـد والحفيـد يحلمان بالزواج من غادة، ولا يستطيعان، الأول لخشيته على وقاره، والثاني لصغر السن. استعاض الحفيـد عـن حلمـه بمساعدتها في محاولة الهروب للقـاهرة، واسـتعاض الجـد بالدفاع عنها ضد قسوة جدتها التي أدت إلى اختفائها، وربمـا قتلتها، كما رجحت الشائعات في القرية.

يصعب تجاهل ذلك التأثر الواضح برواية(أصـوات) لسليمان فياض(٣٩)، حيث تهبط "سيمون"(٤٠) الفرنسية علـى قرية "الدراويش"، فتهز واقعها الراكد هـزة عنيفـة تنتهـى بمقتلها على يد نساء القرية،. لايقتصر التشابه بين الروايتين على الحادثة الأم التي تولد منها السرد، ومصير الشخصـية الرئيسية، بل يمتد لبعض الجزئيات من مثـل أن "سـيمون"

---

(٣٩) قاص وروائي مصري، من مجموعاته: عطشان ياصبايا، وبعدنا الطوفان، وفاة عامل مطبعة، الشرنقة. ومن رواياته: أصـوات، لاأحد، القرين. وله إصدارات أخرى كثيرة من التراجم الأدبيـة والدراسات اللغوية.

(٤٠) يستخدم إدريس علي الاسم نفسه لشخصية المرأة الأجنبيـة فـي رواية(دنقلة).

قصت شعر "زينب" وصففته بشكل جديد، وعلمتها مفـردات من اللغة الفرنسية، وكذلك "غادة" فكـت ضـفائر "عيشـة" ومشطتها، كما علمتها القراءة والكتابة.

ومثلما استأثرت "سـيمون" باهتمـام السـرد، فـي أصوات، أمسكت "غادة" ناصية الحوار وطارد السرد حيويتها الفائقة، غير أن النقطة الجوهرية التي صـنعت خصوصـية (اللعب فوق جبال النوبة) تتمثل في نتيجة اللقاء بين الثقافتين، فقد جاءت سيمون وقتلت، ثم عادت الحياة كما كانت من قبل مجيئها ، أما غادة فقد تركت علامات غائرة فـي النفـوس، وإلى حد أن يمسك الجد راية الحض على التغيير مـن بعـد اختفائها المريب، ولعل السبب وراء عدم اسـتجابة النـاس لسيمون هو شعورهم بأنها غريبـة، وبالتـالي الشـك فـي دوافعها، بخلاف "غادة" التي تنتمي للجنوب، وتـراه مكانـا محتملا للعيش فيه والزواج من أهله، لولا تلك التقاليد العجيبة التي تعقد الحياة، ومن هنا يبدو نشاطها في اللعـب بقيـود المكان تصميما جادا لفضاء مفتوح يحتويها.

يميل إدريس علي إلى ما يشبه الحلـول التوفيقيـة، ليمنح نهاياته ما يظنه توازنا، ولتنعم شخصياته بخلاص مـا،

غالبا يكون مؤقتا، وأحيانا يكون خادعا. في رواية (دنقلـة) نسي عوض شلالي الماضي وتخلص من عقده بفضل تسامح سيمون ورحابة فكرها، تزوج حليمة وأرضى أمه وأهله في البلد، ثم سافر إلى وجه سيمون المريح وحضارتها المبهرة.

ويستعيد بلال عثمان، في رواية(انفجـار جمجمـة) توازنه والشعور بالمتعة والأمل بفضل مبروكة التي شاركت في صنع مأساة قناوي. وفي (النوبي) لا يقهر عنـاد الجـد سوى زوجة الابن القاهرية، وكان غاضـبا عليهمـا معـا، ويجمع الحفيد العناصر الثقافية المتناقضة، ليخلص بها إلـى شخصية النوبي المعاصر.

إذا كان لابد من خلاص في نهاية الروايـة، فلمـاذا يكون خادعا مؤقتا؟! لماذا يأتي في غير وقتـه ومـن غيـر أهله؟! إنه في تقديري الإمعان في تحديد المفارقـة، مفارقـة وجود هذا الإنسان، بطل إدريس علي، موزع الهويـة علـى أعراق، أمكنة وأزمنة، وثقافات، البطل الملقى على الحـدود بين مدينتين، البطل الحفرية، كما توحي بذلك مفردة الجمجمة في عنوان إحدى رواياته. يصطدم هذا البطل بمعوقات تحقيق الذات في جميع مراحل عمره، ومع ذلك يواجه العالم ليعيـد

تشكيله برؤية مغايرة، وتواجهه الأشباح في كـل محاولـة، ليصبح كسعيد مهران في رواية (اللص والكلاب) هاربا فـي وطن ممزق والكلاب المسعورة تطارده.

النص الروائي عند إدريس علي إشارة بالغة العذوبة، عفوية ومصنوعة بمهارة في وقت واحد، على نص اجتماعي تاريخي تتفاعل فيه ثقافات حاضرة، مركزية ومهمشة، مـع رواسب أنتجتها منظومات اجتماعية غابرة، ومـع عناصـر ثقافية ناشئة ينتجها التفاعل مع منظومات مختلفة، لذلك تتسم روايات إدريس علي بالحضور القوي للملاحظات التقيميـة المتبادلة بين الشخصيات: الصعيدي يقيم الفـلاح الشـمالي، والنوبي يقيم العربي، الشريف يقيم الهواري، والبشاري يقيم الجعفري،.. إلخ. والتقييم يتم من منطلق أيديولوجية مختلفـة ظاهريا، وإن عادت في الأصـل إلـى الاعتـزاز المفـرط بالعرق، واختلاف نظام قيم الشخصيات، وهذا ما يقود إلـى اختلاف وجهات النظر، وتداخل المواقف والعلاقات، وبالتالي تعقد تأليف نص الرواية والنص الاجتماعي معا.

تداخل المواقف التقيمية والملاحظـات، إذن، رمـز لتعقيد تأليف المجتمع، الذي يبدو من السطح هادئا مسـتقرا،

وفي أعماقه تتفاعل التجليات الثقافية المتنوعة، كاشـفة عـن التيار الخفي والحقيقي المكون للثقافة المصرية، كما أبرزتـه بإيجاز دال نهاية رواية (النوبي)، الثقافة القديمة المسـتمرة، متعددة المصادر، متغيـرة المفـاهيم وأهـداف الممارسـة، متناقضة العناصر أحيانا، والمتصارعة مع الجديد دائما.

دراما الكشف والتورية
في أطياف الأزقة المهجورة[٤١]

لقراءة تركي الحمد[٤٢] طعم الخوف والمباغتة وحذر السائرين في حقل ألغام، مادامت كتابته تزرع الخطر وتنزع شرائط الأمان! قلق كوني كبير وحيرة بين الذات والآخرين، العلم والدين، الروح والجسد، السلطة والمجتمع في ظل فوضى مذهبية ومراهقة فكرية، هذا هو الخط الدرامي الذي يضم وحدات رواية (أطياف الأزقة المهجورة) التي أسهمت عوامل متعددة في لفت الأنظار إليها، ولكني سأختار منها بعض الجوانب الدرامية التي جعلت الرواية

---

(٤١) الأهرام الدولي، ٢٥ أغسطس، ٢٠٠٠.

(٤٢) كاتب سياسي وروائي سعودي، صدر له: الحركات الثورية المقارنة، دراسات أيدلوجية في الحالة العربية، الثقافة العربية أمام تحديات التغيير، عن الإنسان أتحدث، تتكون ثلاثيته (أطياف الأزقة المهجورة) من ثلاثة أجزاء: العدامة، ١٩٩٧. الشميسي١٩٩٧. الكراديب ١٩٩٨، وجميعها صدرت عن دار الساقي ببيروت.

تدور في فلك الأسئلة الكبرى، وتعلو فوق أفق المحلية.

ترصد الروايـة بأجزائهـا الثلاثـة(العدامـة[٤٣]-الشميسي[٤٤]-الكراديب[٤٥]) مرحلة تحولات مصـيرية فـي عمر بطلها "هشام العابر" ذلك الفتى الذي تعلم فـي مدرسـة كانت نموذجا لما يصطرع في العالم العربي مـن تيـارات سياسية، وقرأ بنهم حتى سكنه التوق إلى العـدل والحريـة. تفتح وعيه على إنجازات "جمـال عبدالناصـر" ومشـروع الوحدة العربية، وارتبط بتنظيم سرى دون إرادة حقيقيـة أو تخطيط، ثم ذهب إلى الجامعة متحرراً مـن رقابـة والديـه وحمايتهما، فمضي مع تيار المغامرة إلى أبعد الحدود حتـى أوقفه الاعتقال.

---

(٤٣) من أحياء مدينة الدمام.

(٤٤) من أحياء الرياض.

(٤٥) ويقصد بها السجون.

اكتشف "هشام" بعد التجربة أن التنظيم - المنـاهض للحكومة ـ لا يختلف عن أية حكومة، فيضيق بالتسلط وعدم منحة الحرية ليقتنع ثم يختار. كانوا يقولون له (نفذ ثم ناقش) وبعد التنفيذ لا يوجد نقاش، فهم أدوات بلا إرادة، يناضـلون من أجل أن يأتي أشخاص مكان آخرين، أما الفكر فهو فـي الحالين واحد، مجرد أسماء تحل محل أسماء. علمه التنظـيم فضيلة الشك، قالوا له إن المشانق ستمتد لأن الثـورة ثمنهـا الدم، والدولة لن تكون قوية إلا إذا أُبيد نصفها الفاسد، فشعر بشك كبير ومقت بلغ مداه عندما وشى به صـديقه "عـدنان" وانكشف أمر التنظيم نفسه، ثم تعرض بعض أفراده للاعتقال نتيجة خيانة رفيق قيادي سابق، فأدرك "هشام" أنهـم كـانوا ضحية غش جماعة من المستهترين المتلاعبـين بالمشـاعر والأفكار وهم في الحقيقة "لا يعنون ما يقولون ولا يسـلكون وفق ما يطرحون".

ارتبط بحث "هشام العابر" عن الحريـة بالصـراع الحتمي القائم بين نظام/أي نظام مسيطر وتنظـيم/أي تنظـيم يطمح للسيطرة، كان المنطلق من فكرة معارضة النظام ونفي المؤسسة السياسية، ثم تطور الحال إلى نقد آليـة الممارسـة

الحزبية وتناقض المثقفين، فقاد بصورة طبيعية إلى موافقـة تامة لنقيض المنطلق وإثبات له، وهو أمر يمكن فهمه بالنظر إلى الموقف الثقافي العربي الذي يكتب في إطـاره الـدكتور تركي الحمد، حيث يسود عـدم التوافـق مـع المؤسسـات السياسية والثقافية، ويزدهر الاتجاه إلى كل ما هـو فـردي بالبحث عن التكامل الأحادي بعيداً عن الهيمنة الجماعية.

لقد كشفت شخصية "هشام العـابر" عـن مراهقـة الشعوب التي تترك مصيرها لحكامها ثـم تضـيق بـالقيود المنظمة للعلاقة بينهما، فتتخبط بين المذاهب والاتجاهات بحثا عن الحرية. وكان والدا هشام رمزاً مركباً للسلطة التي تحكم وتفخر بكل إنجاز، ثم تتخلى عن المسـؤولية عنـد احتـدام الأزمات بدعوى أنها منحت الحرية وتركت للشعب الاختيار. قال والد هشام له عند انكشاف أمر التنظيم " كنت تصنع مـا تشاء وكنا نعتقد أنك تصنع ما نشاء" وهي العلاقـة المُريبـة نفسها التي تجمع كل سلطة بمن تحكمهم، صلة خادعـة - لا أكثر - يحاول كل طرف فيها أن يُمرر فكره ويفرض إرادته وحده.

كانت الدنيا بالنسبة لأمه جنـة أو نـاراً ولا بـرزخ

مطمئناً بينهما، وكان هو على الصراط في عينهـا، ولكـن الحقيقة أن مُثلها سقطت عند أول اختبار، فاكتسـب مفـاهيم جديدة "وسلوكيات لا علاقة لها بفضـيلة أمـة القاسـية ولا بأوامر التنظيم الصارمة"، ولهذا أشعلت حـرارة الإحسـاس بالمغامرة نيران القلق والشعور بالضآلة، وكانت صورة أمة لا تفارقه، ولكنها عجزت عـن حمايتـه، بـل تحولـت ـ كالمتوقع ـ في ذهنه إلى شبح "هتاري" رغم أنهـا مازالـت تجد له العذر، مثلما حدث من بديلتها "موضي" ابنة خاله التي رأته يتسلل من بيت "سارة " فتتهمها هي لأنه في نظرها غر لا يعرف الحياة، ثم تكافئه بأن تكشف له وجهها.

شدة الحرص تُردي والمبالغة في الحمايـة مهلكـة أحيانا كالإهمال تماما، تلك هي قضية الرواية كما طرحتهـا علاقة هشام بوالديه اللذين كانا يبالغان في تنفيذ الوصاية عليه عبر منهج صارم لحياته أخذ يتفلت من قيوده شيئاً فشيئاً حتى وقع في المحظور، كانا يخوفانـه مـن الجـنس والسياسـة والناس، فتردي في الرذيلة والخلايا السرية وعاشر أنماطـاً مختلفة من الناس أضروه ولم ينفعوه شيئاً.

وبذلك حلت الدولة في (أطياف الأزقـة المهجـورة)

محل الوالدين، وتشكلت صورة الشعب بملامح "هشام العابر" الذي تعددت وجوهه بحسب شخصيات الروايـة، فأكثرهـا وجوه أخرى له. أو هي حالات تتناوبه فتنصهر لها روحـه التي تعبر صراط التجربة، وتنالها ألسنة اللهب مخلّصة إياها من الضعف والشك والخوف.

إن وصاية الدولة على المجتمع - وفقاً لأطياف الأزقة المهجورة - هي السبب وراء سقوطه الخفي، وما التماسك المعلن والقوة واليقين إلا ظواهر تموه على باطن مشوه يتحلل ببطء، فالفضيلة ليست في تجنب الرذيلة مطلقا وعدم خوض التجربة، إنما الفضل كله في الاختيار بعد معرفة وذوق، لأنه أعظم تحقيق لبشرية الإنسان، إضافة إلى أن ردع النفس مسؤوليه فردية في المقام الأول، وقديما كان التقييم يتم بعد ظهور المعصية (من ظهر لنا قومناه) وقصة عمر مع الذين اجتمعوا في دار مشهورة.

ليس من وظائف السلطة - إذن - منع الناس من ارتكاب الخطأ، إنما وظيفتها منع المجاهرة به، أو العقاب على الخطأ الظاهر، وفرق كبير بين المهمتين، ففي الأولى أبوة مفروضة على المجتمع، وفي الثانية تعزيز للمسؤولية الفردية، وتقدير لحرية الاختيار.

من أبرز الجوانب الدرامية التي ظهـرت بصـورة منظمة عملية " زحزحة الهوية" وتعني إقصاء الذات مؤقتـا لتقمص شخصية الآخر المخالفة للهيئـة وللحيـاة الواقعيـة المعتادة، ثم مشاهدة الصورة الجديدة في عيون المحيطـين، واختبار أفكارهم ومشاعرهم إزاء ما يرون، ومن ثم مراقبـة الذات والآخرين في وقت واحد بالتأمـل العميـق والنشـاط العقلي الزائد.

وأصل هذه العملية ما يحدث في غرف التمثيـل - بالمسرح خصوصا - حيث يرتدي الممثل ملابس الشخصية الفنية، ويشاهد نفسه فيها من بُعد عبر مرايا متعـددة تكـون بمثابة الجمهور الذي سيراه من جميـع الجهـات، وهكـذا يستطيع إتقان التقمص والأداء. لا ينفـي الأصـل الـدرامي انتقالها إلى الرواية أو واقعيتها، حيث تتم بصورة إرادية عند الأزمات الكبرى التي تتعرض فيها الـذات للتمـزق أمـام تناقضات حادة تهدد تماسكها وعلاقتها بالعالم الخارجي، وتتم أيضا بلا إرادة عن طريق التعرض لممارسات تعسفية تعوق الشعور بالذات، أو تستهدف تبديل مكوناتها لإعادة صياغتها على نحو مرغوب فيه.

وقد تعرضت شخصيات أطياف الأزقة المهجورة - جميعها تقريبـا - لزحزحـة الهويـة فمجموعـة التنظـيم ومجموعة الكراديب والعقيد، نورة وصالح وعـدنان، رقيـة وسارة وهشام، جميعهم يمارسون أدواراً مؤقتة، ويتحركـون وفقا لآلية مجددة تهدم مقومات شعورهم بالهوية التي تمثلـت في الإرادة، والعلاقة بالجسد، ثم الإحساس بالقيمة والاستقلال والمسؤولية.

والإرادة في مثل هذا الموقف هي الفيصل، فبها يمكن مواجهة التحدي ومقاومة الاستلاب، وبدونها تتعرض الـذات للاجتياح المدمر ومن ثم السقوط والاندحار، مثلمـا حـدث بنموذجية واضحة لهشام العابر في علاقته بنفسه وأمه ورفاقه السياسيين من جانب، "وعلاقاته" المختلفة مع نورة وموضي ورقية وسارة من جانب آخر، ثم علاقته بعدنان صديقه مـن جانب أخير.

لقد استسلم لهيمنة الآخـرين الـذين مـرروا إليـه تصورات عن ذاته تخالف وضعيتها الراهنـة واحتياجاتهـا الحقيقية، فانقسم بين الجسد والروح، وسقط سقوطا أخلاقيـا بينا محافظا على شكله الاجتماعي اللامع، ونـدرت صـلاته

الإيجابية بالمناظرين، إذ كان الغضب يتملكه حين يجد تقليلا من قدره، المتعاظم في نفسه لشعوره بقوته ونفوذه، ورغبتـه في ممارسة سلطته على الجميع مثلماً فعل مع "عدنان" الـذي اعتبره شيئاً من أشيائه، وظل قريباً منه ما دام تابعاً له، فلما كسر عدنان قيد الولاء ومارس حقه في الاختيار بدون رجوع له ـ قاطعه.

كان السعي للاختزال والتكثيف في (أطياف الأزقـة المهجورة) سبباً وراء ظهور جانبين دراميـين علـى نحـو بارع، وهما: الثغرات الزمنية والقطع - أو الوصل - بـين الفصول والمشاهد (المونتاج) جاءت الثغرات ضرورة لتعدد الشخصيات واتساع مدى رصدها بالتنقـل بـين حركتيهـا الواقعية والنفسية، أما المونتاج فقد جاء فضلا فنياً باسـتيفاء الكاتب أنواعه ثم تأطيرها بالمؤثرات الصوتية والبصـرية، فأكثر مشاهد "هشام العابر" مع أفراد التنظيم وزملائه تنتهـي بقطع بطيء، إما على المشي وإما على الصمت والانفصـال عن الآخرين، في حين أن مشاهده مع موضي ورقية ونورة. وسارة بخاصة، تنتهي بقطع سريع. وتـم القطـع المزجـي المتداخل بحرفية بين مشاهد البداية والنهاية فـي (العدامـة)

والنهاية في (الكراديب) ومشاهد هشام في الحبس الانفرادي، وجلسات التعذيب، الأمر الذي ناسب طبيعة الحركة الداخليـة في وعي الشخصيات، فكشف الحيرة والتردد فـي التفكيـر، والقلق والتوتر، ثم اختلاط المفاهيم ودوامة اليأس المـزعج، مع شغل خلفيات المشاهد بمؤثرات صوتية موحية، تنوعـت بين ترتيل قرآن، أذان، موسيقى، إنشاد شعر، أغانٍ لأم كلثوم وناظم غزالي وفريد الأطرش وطـلال مـداح، وشـعبيات، طرقات على الأبواب، هدير قطار أو طـائرة أو سـيارات، صوت ارتشاف شاي أو نائمين أو مذياع، ضحكات ونبـاح كلاب.

وظهرت المؤثرات البصرية في الإضاءة والأحـلام، وقد تم استغلالهما جيداً لرصد متغيرات الوعي والمشـاعر، وكشف وهم العقل والمراهقة الفكرية، فقد دارت موضوعات أحلام "هشام" ـ في النوم واليقظـة ـ حـول: الصـحراء، النور، الطيران، النبوة (موقف موسـى والمسـيح عليهمـا السلام) ثم العري والسقوط، ودلالاتها بالترتيب نفسه: رحلـة الحياة، البحث عن يقين، الرغبة في التحرر، الشعور بالتميز والاصطفاء، ظهور واكتشاف، وأخيراً فشل وانهيار. وهـي

جملة الأحلام المعتادة لدى المراهقين المتخبطين بين الرؤي والاعتقادات، والباحثين عن الاستقلال والاكتفاء بأية وسيلة، ولو كانت في إعادة تمثيل أدوار الكبار.

أما الإضاءة فقد تدرجت من حد الإبهار إلى استحكام الظلام مروراً بغموض الظلال. متوافقة بذلك مع اتجاه الدلالة العام الذي يمكن اكتشافه بوضوح في المسافة بين غلافي (العدامة) و(الكراديب) فلوحة الأول تصور مصباحاً مضيئاً معلقاً بكوة جدار متشقق كأرض تنتظر الري بإصرار وفي الخارج كان الظلام التام، ثم تبدل الحال إلى نقيضه، فصار الظلام في الداخل وجاء النور المبهر من الخارج المتعدد المستعلي.[٤٦]

ألا يمكن اعتبار ذلك التراجع الدلالي نصراً للروائي وهزيمة للرواية؟!

أظنه قام بالمحو والإثبات معا، يقول: "لا مساس فلا جدوى"

---

(٤٦) 

ويقول أيضاً: " إن الذات إذا فقدت يقينهـا تسـتفل، فيسـهل غزوها من الجميع" وعلينا نحن أن نختار.

كشف تطور الوعي عبر أجزاء الرواية ـ بصـرف النظر عن كون الوعي نفسه حقيقياً أو مزيفاً ـ عن طبيعـة الصراع بين النضج والطفولة العقلية، أو الفعـل والسـلبية، وانتقاله من الساحة الداخلية إلى الخارج من خـلال وجـوه الشخصيات والمكان.

أسست عناوين الرواية الفرعية[٤٧] بطولة المكان منذ البداية، وفيها بدا قريبا وبعيداً، غائباً حاضراً علـى الـدوام، طارداً غير جاذب، الكل يغادره أو يعلم بمغادرته في يوم ما، ملامحه شديدة القسوة والصرامة تقيد الأرواح وتطلقها فـي آن، يتجلي دائما بوصفه: ضيقاً، ترابياً، خالياً، مظلما، خانقاً، فاسداً.. الخ وهي صفات الموت نفسه، فلا حياة هنـاك، ولا جمال إلا من باب التمويه الظاهر والخداع، مثلمـا كشـفته

---

(٤٧) اكتملات ثلاثية تركي الحمد في عامين فحسب، ومع ملاحظـة أن الثلاثيتين تتكونان من ثلاثة أجزاء تحمل أسماء أمكنة معروفة - يمكن أن تروق لنا فكرة مقارنتها بثلاثية نجيب محفـوظ (بـين القصرين قصر الشوق ـ السكرية) فنرى أن الحمد تأثر بنجيب محفوظ في أمور رئيسية وجزئية، منهـا: التشـابهات الفكريـة والنفسـية الواضـحة بـين الشخصـيتين الرئيسـيتين فـي الثلاثيتين(كمال عبد الجواد، هشام العابر)، وكذلك الشخصـيات النسائية، خصوصا مع الإكثار من ذكر نجيب محفوظ وقصصه وشخصيات ثلاثيته. وبرغم ذلك التأثر (تظـل أطيـاف الأزقـة المهجورة) مستندة بثبات على القدرة الإبداعية و المعرفية لتركي الحمد في توظيف تجربته وأدواته- لا تجربة نجيـب محفـوظ وأدواته.

رحلة السفر القاسية إلى القصيم، في النهار شمس "لا تمـوت ولا تمرض" وفي الليل برد وسلام وسـحر لا يُحـد، يبـدو كلوحة جميلة تسكنها كائنات أسطورية، إنها وجـوه المكـان التي تتبدل تماما كوجوه الشخصيات التـي كشـف الحـوار أقنعتها.

كان الحوار في (أطياف الأزقة المهجـورة) وسـيلة درامية تحويلية صرفت الذهن القاريء في كثير من الأحيان إلى ما وراء الموقف الروائـي، فهـي تنضـح بالمعرفيـة والمنطقية والتماثل، لا فرق في ذلك بين ناضـج ومراهـق، لتكشف عدم الاتساق بين الواقع والادعاء، مثـل شخصـية عارف الماركسي الذي لا يستطيع الصمود للجدل، وشخصية سارة التي سقطت بسهولة برغم توافقها الجسدي مع زوجها، وإلى حد التفنن في تنويع الأداء. أما فضل الحوار الأكبر فقد كان في تصوير الطبقية الفكرية وتبـديل القناعـات بـدون تمحيصها مع الخصم، بل لمجرد النقاش مع الأعوان، وزيف من يمارسون السلطة من غير أن يمثلوها حقا.

وبالمثل كان السرد في الرواية وسيلة تحويلية ولكـن إلى ثانويات فرعية تبررها الشفافية- وأحيانـا الغضـب ـ

للتمويه على الدلالات الكبرى، مثل ما نجده من إسهاب فـي وصف مراحل الانهيار الذاتي لدى بعـض الشخصـيات، أو مبالغة في رصد التداعيات النفسـية للشخصـية الرئيسـية، وتشويش على اتصال المتلقي العادي، عن طريق الاستطراد المعرفي غير المتسق مـع المراحـل العمريـة أو النفسـية للشخصيات، مما اضعف الإيهام بواقعية المحكي وصـدقه، وقوي الشعور بعملية زحزحة الهوية.

هل لصرير القلم في كتابة تركي الحمد صوت زجاج يتهشم، كما قال "سعيد السـريحي"[(٤٨)]، وصـك مـن ذلـك مصطلح (الزجاج المطاوع)[(٤٩)] المبتكر؟! نعم ولكـن بـدون

---

(٤٨) ناقد وصحفي سعودي، من أعماله: حركة اللغة الشعرية، تقليب الحطب على النار " في لغة السرد"، شعر أبي تمام.

(٤٩) "قال الذين يلمحون يديه سالمتين من شظايا الزجاج: تواطأ معه الزجاج وصكوا مصطلح الزجاج المطاوع يسـتبدلونه بالحديـد المطاوع الذي أصبح من إرث القرون القديمـة، وقـال الـذين يعتقدون أنهم يفقهون طبائع الزجاج: لفطنة الزجاج أن يفعل ذلك ليزداد بريقاً وصلابة على نحو يليق بواجهات المتاجر في مـدن تنتمي لعصر العولمة وما بعد الحداثه وتدفق المعلومات وحريـة الإنسان في القرن الحادي والعشرين، ولم يغمط هـؤلاء الـذين

تواطؤ، غالباً، لأن الزجاج غير فطن.(٥٠)

=يفقهون طبائع الزجاج حق تركي الحمد في أن جرب الخربشة بسن قلمه على واجهات الزجاج حين أدرك أن للقلم بعض طبائع الألماس أحياناً".

(٥٠) طرف من كلمة الناقد سعيد السريحي في ندوة تكريم الروائـي تركي الحمد بإثنينية الشيخ عبدالمقصود خوجه.

ما زالت ثلاثية تركي الحمد من أكثر الكتب رواجاً في السعودية برغم منع تداولها رسميا، وقد هوجم كاتبها بضرواة بلغت حـد استصدار فتوى بتكفيره، استعانة بالخدعة التقليدية التي يقوم بها من لم يقرأ، أو قرأ ولم يفهم، عن طريق عزل بعض الجمل في الرواية عن المواقف التي قيلت فيها، وعن طبيعة الميول الفكرية لقائليها، وبذلك يعاقب الكاتب، على تـدوين الخيـال، بصـيغة، إلزامية في الواقع، حتى لو تحرت الافتراض والحذر المتبعـين في النص التالي:

"بسم ا الرحمن الرحيم"

فضيلة الشيخ حمود بن عقلاء الشعيبي سلمه ا : ما رأيكم فيمن يقول: (مسكين أنت يا ا نحملك ما نقوم به من أخطاء) ويقول: (ا والشيطان واحد هنا وكلاهما وجهان لعملة واحدة) ، ومن يقول: (أين ربك حتى أضعه في الدرج وأقفل عليـه)، ومـن يستهزئ بالدين والأنبياء؟!. وما رأيكم فيمن يـدافع عـن مثـل

هـــؤلاء ويحمـــيهم؟ وجـــزاكم ا خيـــرا؟؟
الجواب: الحمد رب العالمين والصلاة والسـلام علـى نبينـا محمد وآله وصحبه أجمعين وبعد: فإن هذه العبارات التي وردت في السؤال لا تصدر إلا عن رجلين إما مجنون أو كـافر بـا العظيم، لأن فيها سبا سبحانه وتعـالى واسـتهزاء بالـدين، والساب ورسوله والمستهزئ بالدين إن كان عاقلا لا يخلـو: إما أن يكون كافرا حربيا، أو كافرا ذميـا، أو مسـلما يـدعي الإسلام. فإن كان كافرا حربيا فحكمه القتل ولو لم يصدر منـه سب أو رسوله أو استهزاء بالإسلام لأنه حربـي، والحربـي يقتل بكل حال. وأما الكافر الذمي إن فعل ذلك فعهـده منـتقض وأمانه يُلْغَى ويجب قتله كما قال تعالى: {وإن نكثوا أيمانهم مـن بعد عهدهم وطعنوا في دينكم فقاتلوا أئمة الكفر إنهم لا أيمـان لهم} الآية، فوصفهم بأنهم أئمة كفر.وإن كـان مسـلما يـدعي الإسلام فإنه بسبه ورسوله واستهزائه بالدين يرتد عن دينـه فيجب قتله جادا كان أو هازلا أو ناقلا مستحسنا، لقوله تعالى: { ولئن سألتهم ليقولن إنما كنا نخوض ونلعب قـل أبـا وآياتـه ورسوله كنتم تستهزئون، لا تعتذروا قد كفرتم بعد إيمانكم} الآية، ولقوله عليه الصلاة والسلام: (من بدل دينه فـاقتلوه). وعلمـاء الأمـة متفقـون قـديما وحـديثا علـى أن مـن سـب ا أو رسوله أو استهزأ بالدين فهو كافر يجب قتله بكل حـال ولا

=يستتاب. يقول سليمان بن عبد ا   آل الشيخ رحمه ا   تعـالى في "تيسير العزيز الحميد": (فمن اسـتهزأ بـا   أو بكتابـه أو برسوله أو بدينه كفر، ولو هازلا لم يقصـد حقيقـة الاسـتهزاء إجماعا). ويقول ابن عبد البر رحمه ا   تعالى): ومن شـتم ا   تبارك وتعالى أو شتم رسوله صلى ا   عليه وسلم أو شتم نبيـا من أنبياء ا   صلوات ا   عليهم، قتل إذا كان مظهرا للإسلام بلا استتابة . ويقول القاضي عياض: (لا خلاف أن ساب ا   تعـالى من المسلمين كافر حلال الدم). ويقول ابـن حـزم رحمـه ا   تعالى: (أما سب ا   تعالى فما على ظهر الأرض مسلم يخـالف أنه كفر مجرد. فيجب على ولي أمر البلاد التي ينتمي إليها هـذا المرتد أن ينفذ فيه حكم ا   تعالى وهو القتل من غير اسـتتابة، لأن في تركه مفاسد كبيرة: أولا: أن المسلمين يتـأذون بفعلـه ويتألمون لما ينشره فبقتله يرتاح المسلمون ويرتدع كل من تسول له نفسه أن يتطاول على ا   أو رسوله أو دينه.وثانيـا: إن فـي تركه بث لشبهاته وشكوكه بين المسلمين فيما ينشره من مقالات = وروايات. أما من يدافع عن مثل هذا أو يحميه فهو مرتد مثله يجب قتله إن كان عالما بطريقته ومنهجه.

هذا ونسأل ا   أن ينصر دينه ويعلي كلمته وصلى ا   على نبينا محمد وآله وسـلم. أمـلاه أ. حمـود بـن عقـلاء الشـعيبي ٤/٨/١٤٢٠هـ".

وهم الاغتراب في مدن بلا عطور(٥١)

يأخذ الاغتراب في القصة العربية الحديثـة صـوراً مختلفة يمكن إجمال مبرراتها في كلمـة"الإخفـاق"، حيـث المغترب فرد مؤقت الفعل، مفرط الحساسية وشديد الشـعور بذاته، يعيش في داخله، يرثي لحاله، ويخفق في التواصل مع الآخرين، مع ماضيه أو حاضره بهمومه وطموحاتـه، كمـا يخفق في التكيف مع متغيرات مجتمعه الحادة، أو مشـكلاته الشخصية القاسية، فيبدأ في بناء أسوار العزلة حـول نفسـه برصد ملامح مادية الآخرين، وبلادة أرواحهم التـي تحيـل المكان إلى معتقل كبير مسيج بالوحدة والحنين.

ليست قصص مجموعة (رائحة المـدن) الصـادرة سنة ١٩٩٧ لجار ا الحميد(٥٢) آخر القصص التي تتخذ من صورة المدينة العربية منطلقا لتصوير الاغتراب، ولكنهـا ـ في ظني ـ من أكثرها كشفا عن حجم الوهم فيه والإيهام عن

---

(٥١) الرياض، ٣٠ ديسمبر، ١٩٩٩.

(٥٢) قاص سعودي، من مجموعاته: أحزان عشبة برية، وجوه كثيـرة أولها مريم، ظلال رجال هاربين.

طريق الشكل الفني القصير جداً والمختزل في الوقت نفسـه مضامين ثرية، بالإشارات الخفية، والإلماح المتـواري فـي عمق ثغرات النصوص، المتوالية بتعالق محكم دقيق.

تعرض (رائحة المدن) لقطات قريبـة مـن زوايـا متعددة للمتغرب "باختياره" تتآزر فيما يشبه السيرة الوجودية لسارد متعالٍ مستوحد، يقدم نفسه على أنه الجنيـب النفـيس المنفرد، في حين أن الآخرين هم الذين يعانون بسـببه مـن ضياع وإحباط يقودان إلى غربة حقيقية وقلـق يتـردد فـي أصواتهم، حين يترك السارد الفرصة لهم ليتكلموا بلسانهم، أو يتأمل حالهم من منطلق وعيه الجديد بعد أن خرج من ذاتـه وفارق قوقعة الوهم.

في قصة (الخروج ليلا) نجد بداية تجليات الاغتراب المزيف، فقد كان السارد مسهداً، يلوم الجميع حولـه لأنهـم ناموا وتركوه بمفرده. المذياع بلا بطارية تبعث منه حيـاة، "الغرفة تضيق والليل يتسع" ولا يوجد أحد "يهدهده".

ثم يتبعه صديق الطفولة في قصة (الظل) أينما ذهب، ويتعمد أن يُريه نفسه مبتسما له بحنـان، والسـارد الوحيـد يذهب للسوق ليشتري حاجيات لا تلزمه، ويسأل عن أشـياء

غير موجودة، برغم وضوح الأمر لم يفهم الرسالة، لم يفطن إلى احتياج الآخر له ورغبته في بعث الصداقة القديمة، علق الأمر ـ بلا مبالاة ـ على المصـادفة، فاسـتحق الوحـدة والملل.

إن تغير الأشياء أو نظرتنا لها ـ عندما نكبر ـ ليس مبررا لأن نفقد بهجة الإحساس بها، تبلد المشاعر هو الـذي يفقدنا القدرة على التمييز أو إدراك الحقائق الظاهرة، وهـذا الصديق الذي احتفظ بملامحه الطفولية ظل حيا مؤثراً لأنـه احتفظ ـ أيضاً ـ بروحة الطفولية النقية مثلما دلـت عليهـا نظرته الحانية والابتسامة الجميلة المتقنة.

ويحبس المطر السارد مع "بنت الجيران" - في القصة التي تحمل الاسم نفسه - أمام باب مغلق، يتبادلان حواراً بارداً مقتضباً نشعر منه أنهما منعزلان بائسان. خاصة السارد الذي لا يعرف شيئاً عن جيرانه، وتمر الشهور دون أن يراهم، أو يشعر بوجودهم. لم يكن الباب المغلق الذي وقف أمامه متحيرا- مـع الفتاة ـ سوى نفسه، لذلك أصابه الحرج. فقد أدرك أن حالتـه أدت بشكل ما إلى حالة الفتاة التي لا يشعر بوجودها أحد برغم حنينها الموجع لصلة ما بالبشر.

وفي (ورق الخبيز) يفرح السارد بنظارة تجعله يشبه "كولن ويلسون" ويزور ديرة أهله، فتصنع أمـه مـن ورق الخبيز مرقا يأكلونه في صمت دال، غاب الحوار لانقطـاع الصلة والمشاعر المتماسكة، لذلك استمتع السارد دون أهلـه مرتين بما لا يستمتعون به عادة: شكليات لا قيمة لها حبسته في إطار الإعجاب بنفسه، ومرق الخبيز الذي يشير إلى فاقة أهله، وتخليه عن مسئوليته تجاههم.

ثم يرصد ـ بعناية ـ في قصة (الشام) حدثا متكرراً يتعلق بذهاب صغيرته للمدرسة، و يـذكره احمـرار أنفهـا وتوتره بفندق الشام وحارسه، إضافة إلى جواز السفر ودبلـة الخطوبة. لم تظهر الزوجة في النص إلا في لحظات خاطفة، حين تزين شعر الطفلة، وحين تشارك السارد في قمعها مساء عندما يمنعانها من مشاهدة المسلسل. فأية علاقة تلـك التـي يوجدها القمع بين زوجين؟ إن الزوجة لا تغيب عن النص إلا لأنها غير موجودة في وعي السارد أو مهمشة. لقد سيج نفسه بالذكريات البعيدة والواقع بين يديه يصخب باحتياج مضـنٍ لحضوره الحي.

ويقابل في قصة (اللاعب) صديقه الطيـب الـودود،

يحادثه بحرارة ويهرب بسرعة لموازنة حالة مع الـ ذكريات: كان صديقه مديراً محبوباً، وهو موظف يسـتمتع بـالهواء، صديقه الآن يعمل بنشاط، وهو يبحث عن عمل في بسـطة خضار، لصديقه تسع بنات، وله أصـدقاء رائعـون. لكنـه حزين، لماذا؟!

لأنه افتقد نعمة التمتع بأبسط الأشياء، ولأن أصدقاءه الرائعين يعودون في النهاية لبيوتهم وأولادهم، ويظل هو بلا امتداد طبيعي أو إيناس كريم، خاصة في ظل تردي علاقتـه مع المرأة والجيران، المرأة دائما مغيبة عـن أفـق حياتـه، وغالبا لأسباب متوهمة قد يدعمها الواقع أو الخيال مثلما مر في قصة الشام، وقد يبددها الضعف الناتج عن الاحتياج مثلما نرى في قصة (مانجو) التي نرى السارد فيها وحيـدا فـي مستشفى، مستوحشاً إلا من رفقة الممرضة التي كان يطلـب منها تأجيل الحقنة، ولما تسأله عن سبب حبه لعصير المانجو يقول إن لها رائحة أنثى ـ تبتسم بدون تعليق، وحين يقترب موعد الحقنة التالية يشعله الفرح.

أما الجيران فصلته بهم مريبة مشوهة مثلما نجد في قصة (من هو) التي يتعرض فيها السارد لشكوى من جـاره

فحواها أنه لا يداوم في عمله ويزعج أهله بالهاتف، فيخرج من غرفة التحقيق حانقا ينتظر لقاء جاره للانتقام.

وكانت تلك خاتمة الصدمات.. لا أهل، لا عمل، لا أصدقاء، لا جيران. منفي اختياري للروح، وحبس انفرادي في زنزانة الذات. بدأ بتوقع سلبي للفعل الإيجابي من الآخرين، وتطور إلى اللوم، ثم الرثاء للنفس بعد فوات السنين، فمحاولات يائسة لقتل الوحشة والفراغ انتهت به إلى مشروع مجرم كبير.

كان الآخرون في الجانب الآخر من النص يقبعون في صمت بريء مؤطر بالدهشة والشجن، فهم الذين يعانون وهو الذي يرتدي مسوح الشكوى والضجر، ولكن المأزق الذي تعرض له في قصة (من هو) جعله يخرج من أثوابه الضيقة، فيرى الحقيقة كما هي. وميزة هذا النص الذي يتوسط المجموعة إمكانية اعتباره ذروة الحالة الاغترابية المتوهمة، وبداية انفراجة سردية تنطلق منها النصوص لرصد صور الاغتراب الفعلي في المدنية المادية القاحلة.

اعتبرنا من قبل أن السارد في قصة (من هو) متورط في انعزاليته، مما قاده إلى إهمال عمله ومحاولة تبديد وحدته

بإزعاج جيرانه، ولكن للنص منطقاً احتمالياً يلوح بفرضـين إضافيين، أولهما أن السارد بريء من تهمة الاعتـداء، وأن جاره "واصل نايف" هو الذي يسعى لاختراق حصاره حـول ذاته بهذا الأسلوب الشاذ، وقد تؤيد دلالة اسمه هذا الفـرض. أما الفرض الآخر فهو أن السارد وجاره بريئـان، والاتهـام تبوء به السلطة التي تسعى بهذه الحيلة الخبيثـة لاستقصـاء المعلومات ومعرفة الخفي بإثارة الغضب والادعاء. هذا مـن جانب، والجانب الآخر لا يكون إلا في المدن الحجرية التـي تنهار فيها جسور الثقة والأمان، وتمارس سلطتها لعبة مميتة تتلهى فيها بتفريق الجماعات وإفساد العلاقات عبر صـناعة أسباب الخلاف، ومن ثّم العقاب بعد تحويل المواطنين إلـى مجرمين! فهل تنبه السارد لهذا الفخ؟! ربما! وقد يرجح ذلك قفزته في النصوص التالية فوق حـواجز وهمـه، ونظرتـه للناس والأشياء بعيون جديدة واعية، ولا أظنها صدفة أن يقدم في النصين التاليين مباشرة صورتين مختلفتين للعلاقات فـي مجتمع المدنية، أحداهما في قصة (صالح) التي جاءت فـي شكل وقفة سردية وصفية لشخصية حيوية غنية، تفيض مـن حضورها القوى بالحب والاحتواء على جميع مـن حولهـا،

والثانية في قصة (موت) علـى النقـيض منهـا - تكشـف استغراق الناس في هموم مصطنعة تحجبهم عن التواصل مع الآخرين ومشاركتهم همومهم، فقد اشترى الأب أدوات نجارة لابنه الذي حُوصِر بسبب ذلك بالغضب مـن الجميـع: الأم، الأخ، الأخوات، النخلة ورمل البيت، كل هـذا والجـار "ذو الساعدين الصغيرين كان ينظر إلى الهـواء ويتحـدث مـع أشباح، لقد مات قبل أيام".

مات محاور الأشباح البائس منسياً مهملاً وجيرانـه يعكفون ـ بإخلاص عجيب ـ على اجترار مشاكل مفتعلـة. لم يقدر موقف الأب ويحتوي عزلة الابن إزاء تلك المقاطعة ـ سوى شيخ المسجد الذي رأى الخير في تعلمـه صـنعة، فاستقطب بفهمه روح الابن، وقادها بيسر لسلامها الذي نشعر به في نص (المسجد) وجاء تماما في موضعه. يقول السارد الذي تم تكليفه بفرش المسجد" وفي يوم الجمعة يعج السـوق بروائح البخور، والناس يلبسون الثيـاب البيضـاء، وتنـزل أسعار الخضار، ويكثر مزاح مغتبط".

لقد استعاد السارد وعيه الغائب، وبدأ يشـعر بمـن حوله ويتأمل أحوالهم، ثم يرصد ملامح اغترابهم التي تتعدد

وتتبايين في القصص الثلاث التالية، ففي (البلبل) شخصية موظف مثالي يثير إعجاب الجميع وتقديرهم، متفانٍ في عمله، متحدث بارع، يحيط علماً بأشياء كثيرة، وهو خدوم إلى هذا الحد، يقول السارد: "طلبت منه مرة ورقة بيضاء لأدون عليها ملاحظة من تلك التي تداهمني في أوقات غير مناسبة، فلم يكتف بإحضارها، بل كتب عليها نفس الملاحظة التي كنت ساكتبها".

هذا الصورة المثالية تشكك في حقيقتها ملاحظة قالها السارد عن البلبل الذي يجتهد من أجل أن يبدو صوته ناعما، المبالغة في الوصف إذن كانت للسخرية من التزلف الذي يمارسه هذا المسكين متذللاً بالجهد الخارق، لينال مكانته تلك أو يحافظ عليها، وتحمل السخرية عرضا مشفقاً لنمط من أساليب العيش في المدن القاسية حيث يحتاج المرء لأن يكون مدعيا أو ماهرا كبهلوان، ليعيش عيشة راضية.

وفي قصة (المبكر) معدم يتجه مبكرا إلى بناية حكومية وبجيبه ورقة صفراء تؤهله للحصول على إعانة ينقصها توقيع مسئول يقول مساعده إنه لا يعرف متى يجيء، فيخرج المغلول في غربة حاجته "مخذولا، وطافحاً بالخيبة

والفقدان الممض" ولا أحد يشعر باحتراقه في لهيب المهانة،أ والانتظار بأمل تزداد مرارته إيلاما على ما في اليأس.

وفي قصة (السحر) امرأة تعـيش كابوسـا مرهقـاً تصحو عليه وتنام، تختلط الوقائع في ذهنها بالأحلام لتعبـر عن ذلك القهر الذي تحياه والمفروض عليها بسـلطة الـدين والمجتمع "رجل يبتسم، ومعه مسبحة يلعب بها دون توقـف" و"انسابت الطفولة المريرة، الرجل الذي سحر البنت المسكينة بواسطة المسبحة".

المسبحة هنا رمز للدين، وفي لعب الرجل بها دلالـة على تلاعبه بخطاب الدين، وتكييفه لصالحه باستمرار، وبهذا الخطاب نفسه يتزين ليجبر القلوب على طاعتـه، ويسـيطر على الأفكار بالترغيب حينا وبالترهيب في أكثـر الأحيـان، وحين "أطلق الإبريق صرخة التنبيه صرخت بأعلى صوتها، وسقط فنجان السكر من يدها" ولكنها لم تنتبه، ورغم سـقوط تمائم السحر، وتكشف أقنعة الزيف، وصرخة ميلاد المعرفة ـ لم يحدث شيء.

قال لها الزوج " هل أنت نائمة؟ إنني أضرب الجرس منذ ساعة" فركضت إلى المطبخ بسرعة " لم يكن هناك سكر

ولا إبريق على الموقد، وإذن فهذا حلم جديد كريه، جلسـت في الصالة وقد هدأ قلبها، قالت لزوجها. هـل أنـا نائمـة؟" المشكلة أنه ليس حلما بل واقعا مقيما كريها، ولكنها استسلمت وهدأ قلبها مؤقتا، وأخطر ما في الأمر أنها صـارت تـردد خطاب القهر نفسه، واقتنعت به، لقد فسد تفكيرها من طـول الخضوع، وخربت روحها من عهد الانقياد، فتشتت وعيهـا بين الحقيقة والخيال، وآلت رغبتها في الرفض والتمرد إلـى عبثية مروعة تمّ تأكيدها بسرعة في قصة (الخليج) حيث نجد رجلا وزوجته يسافران بالطائرة إلى الكويت برفقة آخـرين، ويدور حوار غريب يشعر الرجل بتفاهته لكنه لا يقول شيئاً. الزوجة الحامل تنام، والمضيف يوصي الزوج عليها وعلـى الطفل حتى لا يلوم طيارة الكويتيين.

لقد تركت التغيرات المتوالية النص مفككا وغامضـا وعمقت الإحساس بعبثية التجربة، خاصة مع مجيء قصـة (شاي) بعدها، التي يجالس السـارد فيهـا صـاحب الاسـم المستعار (كاف) الذي يسأل عن بُعـد "تبـوك" و "معـان"، ويتغير وجهه ويتنهد بألم حين يعلم أن تبوك تبعد مائة كيلو، ولكنه يبتسم وينهض بنشاط حين يعرف أن معان تبعد مائـة

وخمسين كيلو، ويطلب من رفيقه أن ينهض معـه ليشـربا الشاي الطيب في معان.

في هاتين القصتين نفاجيء بتلك الأجـواء العبثيـة الثقيلة، بما فيها من لا مبالاة وقلق، وأسى غامض بخاصـة في قصة (شاي) التي تطرح إشكالية العلاقة بالمكان، فالأبعد هو الأقرب وهو الذي تنشط الروح إليه على الرغم من مشقة الوصول إليه. المكان هنا طارد لأهله، فالمدينة الرأسمالية لا قلب لها، والسعيد من يدرك مبكرا زيفها ويحاول النجاة مـن سطوة الضياع فيها والمال ولو بادعاء الجنون مثلما نرى في قصة (منتصف الليل وقرب الفجر) المتميزة بدلالاتها المركبة منذ بدايتها المفاجئة: " جُن أحد المـواطنين"، أبلغـت بـذلك زوجته قسم الطواريء بالمستشفى، وتجيء سيارة المهمـات الصعبة وتحمله، فيمشي أمامهم بصـمت عظـيم ويركـب السيارة بهدوء، و" لم يلتفت إلا مرة واحدة ناحية بيته الـذي أغلق، وحين تحركت السيارة، رفـع يـده راسـما علامـة النصر".

في هذه القصة إشارات مبدعة تبرر شعور المواطن بالنصر في النهاية، فالزوجة تبلغ عن زوجها " خوفـا علـى

الأطفال، وخجلا من الجيران"، وتقول إنه يكاد يقتلها، عرفت ذلك من نظراته المحدقة في السقف، وعندما جاءت السيارة " أطل بعض الناس بحذر ثم أغلقوا أبوابهم بسرعة"، لقد ذكرت الزوجة الأطفال والجيران ولكننا لا نراهم في النص، لا نرى سوى" بعض الناس" الحذرين الخائفين والمنعزلين.

الداخل والخارج ـ إذن ـ فسـدا معـا، أصـابهما العطب، فالخروج هنا إنجاز ولو كان إلى مستشفى المجانين مادامت القلوب هي المغلقة لا الأبـواب فحسـب، القلـوب الخائنة التي تفرق وتجمع بحسب أهوائها، وكأنهـا تنـتقم ـ بظلم الآخرين ـ لحرمانها وخواء أعماقها، مثلما نجـد فـي القصة الأخيرة التي يستعيد ساردها صورة (منة) الحلم الذي يقيم في ذاكرته منذ فرقهما السفر، وسطوة الأهل الذين مزقوا رسائلها إليه. كانت غريبة في مدنيته.. "اختار أهلها مدنيتهم، بينما اخترت مدن الآخرين، وعدت فما وجدت سوى شوارع الطين. كان بودي فقط لو قرأت رسائلها. سـلبوني رغبتـي الأخيرة".

هي غريبة في غير مدنيتها، وهو غريب في مدينته، يختار مدن الآخرين، ولكنه حين يعود يزداد غربة بافتقادهـا

واتساع المدنية وتفرق البيوت. الكل أغراب لكنهم لا يلتقون، وهذا ما تفعله المدن، إنها تفرق ما حقه الاجتمـاع، وتحكـم الحصار حتى لا يبقى سبيل لشراء النفس سـوى الخـروج، الخروج من مدينة متوحشة تقتات بأرواح أهلهـا مـن وراء حجاب ديمقراطية مزيفة تمنح حرية الاختيار بـين اغتيـال المشاعر أو العزلة المظلمة، بين تحطيم النفس أو الطرد من جنة الانتماء المظللة، فأية حرية تلك التـي تنطـوى علـى عبودية مطلقة؟!

اتسع المكان في قصص جار ا الحميـد وتضـاءل الإنسان وانهزم، وجاءت صورة المدينـة الماديـة ـ علـى نقصها ـ معبرة عما قاد إليه التفرق والانفراد فـي جـزر منعزلة. لم تظهر ملامح المدينة الحضارية المميزة مما يعني عمومية التجربة، خاصة مع التركيز على الملامح الإنسـانية وأنماط العلاقات السائدة.

ولم تتنوع علاقة الشخصيات بالمكان، انحصرت في علاقة نفور متوجس أو رفض متبادل. والعجيـب أن فكـرة الخلاص لم ترد كثيراً، ولم تتعدد الطرق، بل اقتصرت على الرغبة في الخروج من المدينـة، والنجـاة بـالنفس بـدون

مواجهة، وذلك ملمح خطير الدلالة إذا نظرنا ـ كالمعتـاد ـ إلى المدينة بوصفها تعبيراً عن صورة موجودة أو منشـودة للوطن، فإذا كان الكل يهرب حقيقة أو وهماً، مـن سـيبقى إذن؟!

مجتمع مريض وعلاقات واقعية جديدة

كان مشهد الأشباح الراقصة مـن أهـم الهـلاوس البصرية الدالة في رواية (في أعمـاق الرجـل البهـي)[٥٣] لجمال حسان[٥٤]. في المشهد أربع سيدات يدرن حول أنفسهن بخفة، دورة سريعة، تليها ثلاث دورات بطيئـة، ثـم سـبع دورات سريعة جدا بأقدام تتابع دمدمة الطبول. يعدن الكـرة ثلاث مرات، ثم تحتل إحداهن حلقة الرقص وحدها، رافعـة ذراعيها فوق رأسها، تتقدم امرأة بوشاح حريـري طويـل، تمرره فوق كتفيها وبين ساقيها، تطوح حاملة الوشاح رأسها في كل اتجاه، وتدور حتى يضيق حـول عنـق الراقصـة الأخرى ويتغير لونها.

---

(٥٣) الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، ٢٠٠٢.

(٥٤) روائية مصرية، صدر لها: للحقيقة ألف وجه، بنات.. بنات.

ترى منى لاشين، الراوية، جلد الراقصـة المختنقـة شفافا تبين منه العروق والعظام والأعضاء الداخلية النابضة، تتقدم نحوها، فتشعر أنها امتداد لهـا، تخـرج مـن الجسـد المتمايل وتتداخل بها بصورة طبيعية. هذه الراقصة المختنقة بوشاح حريري هي منى لاشين نفسها، والأشـباح الأخـرى تمثيل لأمها وأختيها، وهي هنا تصف بدون وعـي أزمتهـا ومن تظنه المسبب لها.

المرأة التي تلفها بالوشاح أمها، ومنى تعتقد أن حب أبيها لها جعل الأم تعاملها بجفاء وتحاصر الأب، ليدور عالم الأسرة حولها وحدها ومن أجلها، وتكون البنـات مجـرد " ديكور من أجل المنظر العام. ديكور تغيره وتـتخلص منـه كلما شعرت أنها لا تحتل المركز الرئيسي في كل اللقطات ".

تزوجت الأم بعد استشهاد الأب، وربما كانت منـى بإغواء زوج أمها تبحث عن أبيها، وتحـاول انتزاعـه مـن حصار الأم. لقد أدخلتها الأم مصحة نفسية وعمرها خمسـة عشر عاما، ودفعتها للزواج في العشرين، لتعيش بعد ذلـك مهووسة بإنجاب طفل، طفل يمثلها هي في الحقيقـة، كأنهـا تريد أن تنجب طفولتها التي اغتيلت بجفوة الأم وموت الأب،

وبإنجاب طفولتها تمحو كل السنوات التي مرت بعد العاشرة، فينمحي ما فيها من شر وطيش وأزمات متوالية، وتنمحي بالتالي مسئوليتها عن كل أفعالها، وآخرها قتل رجل الأعمال الذي يعمل لديه زوجها.

توجد غاية أخرى لإنجاب الطفولة، هي العودة إلى الأم، استرداد حنانها الأول ونيل غفرانها عما سببته لها بطيشها. الراقصة الشفافة تتوحد بمنى، في المشهد المذكور، وتتوحد أيضا بحاملة الوشاح، يتحولان جميعا إلى دودة عملاقة تحبو منى إليها على أطرافها الأربع. وعندما تقطع منى في النهاية شرايينها تبدو في المشهد الأم المعذبة، وتشعر منى أنها غفرت لها.

قال المحامي إن خط الدفاع المفترض سيكون بإثبات اختلال قواها العقلية، لتخفيف تهمة القتل العمد إلى قتل بسبب نقص الأهلية، غير أن مراوغات التشكيل الفني توحي بأن ادعاء الجنون كان دفاعا فعليا لجأت الشخصية إليه، لتجاوز شعورها بأن من حولها غير راضين عنها ويرفضونها، مثلما لجأت للصمت المشحون بأوهام وافتراضات تقررها وحدها، وتنتظر من الآخرين الخضوع لها، ومثلما لجأت أخيرا إلى

ا ، تستغيث بذكر أسمائه وآياته للنجاة.

الإفراط في تنظيف الجسم حتى يتسلخ الجلد، والتبول والتعري أمام الآخرين أعراض نفسية مشهورة، وتفسرها الشخصية هنا مرتين، تعبر المرة الأولى عن الوعي بمسئولية الذات عن أخطائها: "أكره نفسي فأطهرها وأقرأ الفاتحة"، وتعبر الثانية عن الهروب من مواجهة الحقيقة وتبرئة النفس : تفكر في التبول بقاعة المحكمة، لينشغل الحضور بعلاج الموقف، فتكون فرصة للهروب من المحاكمة، وحين تفكر في أثر الفضيحة على أمها تقرر أن تتعرى لتثبت لها أنها نظيفة ولم تعمل عملة كبيرة.

هل نستطيع محاكمة الشخصية؟ كونها مريضة يهدم المحاولة الخارجية، لذلك أقامت محاكمة بديلـة، وجـاءت بالشـهود ليجلسوا جميعا على "الشيزلونج"، كرسي فحص المرضى، لا المنصة المعتادة في المحاكم، كأنها تقول إنهم هم المرضـى، لأنهم لم يحتووها، فأساءوا فهمها وتقدير حلمها الصغير، كل ما أرادته طفل، يأست من زوجها فحاولت اغتصابه – وهما أو حقيقة - من أعماق رجال آخرين، كالطالب الذي ركـب التاكسي معها مصادفة، الضابط الذي أقلها بسيارته، طبيبها،

والطبيب الآخر الذي رأته في الطـائرة، فهامـت بـه، لأن مشهده انطوى على طفل جاهز، لن تتحمل معه ألم الانتظار وإحباط الإجهاض.

من خارج المصحة مرضى، وضـعوا منـى علـى الحاجز الرفيع بين التماسك والانقسام، مثلها مثل بقية نـزلاء المصحة الذين لا تعدو أحلامهم مكانـا هادئـا بعيـدا عـن الآخرين، سجائر، متعة عابرة..إلخ. قد يكون المغزى هنا أن الأحلام الصغيرة، الأحلام الراكدة التي يتقوقع فيهـا الفـرد بعيدا عن الآخرين، تفضي إلى الجنون، خصوصا إذا كـان الفرد محاصرا بشروط تغير لم يشارك في صنعها.

عملت منى مضيفة طيران، بعد زواجها وتعرضـها للإجهاض، ومن أهم مشاكل السفر المتكرر مسـألة فـرق التوقيت بين البلاد المتباعدة، نظرا للآثار الصحية المترتبـة عليها، عضويا ونفسيا، وارتباك حساب الزمن، وأحيانا ثباته النظري، خصوصا فيمـا حـول قريـة جـرينيتش. فكـأن الشخصية بالطيران تثبت الزمن وإمكانيـة تحقيـق حلمهـا، توقف علامات اليأس وتفر من عمرهـا، كمـا تفـر منـه بمحاولات الانتحار المتكررة.

ارتبطت العلاقات الجسدية العابرة التي خاضتها منى بالسفر، مما يعني أن عملها بالطيران كان بحثا عن عـلاج، لكنه ورطها في المرض أكثر ، وهو اختيار ذكي من المؤلفة للوظيفة، فقد كشف الترميز الموفق عن انعدام التوازن بـين التركيب العاطفي للشخصية وضغوط الحياة العمليـة، لـيس لضعف التركيب العاطفي فحسب، بل أيضا للشروط العمليـة القاسية التي تفضي إلى جناية الوظيفة العصرية علـى روح الفرد.

مضيفة طيران يعني مقاييس صارمة للجسد ومستوى التعلم، عدم الزواج أو الإنجاب لسـنوات محـددة، التفكيـر العملي والعلاقات الاجتماعية المقننة. قال زوج منـى فـي المحاكمة المتوهمة : " كل ما كان يربطني بهـا ترمـومتر وجدول تحملهما في حقيبة يـدها لضـبط الثانيـة الملائمـة للإخصاب "، وجادلت نفسها الطيبة النفس الشريرة بقولها : " ستنفذ كل ما يطلب زوجها، وتترك عملها بالشركة وترتـدي الحجاب،.... لن تنظر إلى رجل سواه، وستنسى موضـوع الجنس والأطفال، وتؤدي الحج والعمرة، وتتفـرغ لرعايتـه والعبادة.... إذا أعطيناها فرصة يمكن ينصـلح حالهـا. إذا

اهتمت بأهلها مثلا وأهملت نفسها، وعملت وليمة كبيرة لأهل زوجها، وأخذت حماتها معها إلى المصيف..إلخ ".

وطأة الشعور بمخالفة المفهوم السـائد عـن المـرأة الصالحة من جانب، والنفي الصارم للخصائص القدرية مـن جانب آخر، يمثلان عدوانا على الذات المركبة، كشخصـية منى من جوانب متكاملة : حب الاسـتقرار والسـفر معـا، الواقعية والرومانسية، الاستقلالية والاحتيـاج إلـى الغيـر، الأمومة والذاتية والنزوع للحرية.

تتحول هذه الجوانب المتكاملة في حقيقتهـا بسـبب عدوان المجتمع التقليدي والوظيفة إلى رغبـات متناقضـة، تحيل الشخصية إلى السؤال عن معنى الحياة، ومـن ليسـت لديه أفكار واضحة عن نفسه وغاياته، أومن يفتقر إلى القـوة النفسية التي تساند غاياته، لابد أن يقوده هذا السؤال إما إلـى الجنون، وإما إلى إنتاج معرفة مضـللة بنفسـه والآخـرين، فيظل منقسم النفس بين التوازنات المستحيلة، معلقا بالأوهام، لا هو عاقل كما يجب، ولا مجنون يُرجى له علاج.

يمثل موضوع أية رواية استجابة مخصوصة لوعي مخصوص في زمن ما، ومثلما يصعب فصل الموضوع عن

طريقة عرضه، يصعب فصله عن الوعي الذي أنتجه وعـن طبيعة إدراك الروائي لماهية الروايـة، الماهيـة المحـض الصريحة التي يحمل أساس فهمها بناء أي تجريب وتطوير.

وقد استفادت جمال حسان، التي تعمـل استشـارية للطب النفسي في جنوب لندن، من مجال تخصصـها فيمـا صدر لها من قصص وروايات، و(في أعماق الرجل البهي) اتساق واضح مع طبيعة الـوعي الخـاص بثقافـة المؤلفـة وخبرات عملها، ويحسب لها نجاتها من شرك تحويل الرواية إلى ملف علمي أو تقرير طبي عن حالة مرضية، بل علـى النقيض من ذلك دللت على فهم متميـز لإمكانـات النـوع الروائي، وانشغال بتطوير التصميم الشكلي عما في روايتيها السابقتين.

الأسلوب جزء من الشكل، وهو الوسيلة الضـرورية لربط اللغة والفكر بالأحداث، وأهم ما يمكن ملاحظته في هذه الرواية أمران، الأول غرابة الأسلوب، إلى حد يشبه كثيرا ما نجده في الروايات المترجمة، وناسب ذلك وجود الشخصـية دائما في أوساط غريبة، سواء بين أهلها الـذين اعتبروهـا مارقة، فتركوها وحدها تصارع دوافعها الغامضـة وسـعيها

المراوغ لتحقيق غايتها، أو بين الأجانب الذين تترجم لنا كلامهم.

الأمر الآخر أن الشكل الروائي يزحزح الأخبار الضرورية إلى النهاية، يسيطر بحرص على المعلومات، يفكك زوايا الموضوع ويموه على المغزى. هناك ما يمنع الاستغراق في الحكاية باستمرار، والانتهاك المتكرر لصوت الوعي الضال - بحوارات اللاوعي المنقسم - ينبه القاريء دوما إلى وجود ما هو أهم من الحكاية وأبعد أثرا، وهو الكشف عن علاقات واقعية جديدة، جاءت رد فعل لفيض الأخبار والمعلومات عبر الوسائط العصرية، الوسائط التي تحاصر الفرد بسطوة الكيانات الكبرى، فتسلبه الثقة في قيمة مشاركته، وتغرقه في ركود الأحلام الصغيرة ، المتعسرة بدورها، فلا هو راضٍ كما يجب ولا قادر على التغيير.

حصار الأيادى وفقد الاكتمال(٥٥)

يمثل الإبداع قيمة وجدانية مستقلة، إضافة لما له من قيمة معرفية تشير إلى ثقافة المبدع وتكوينه الفكرى، ونظرته للكون والحياة، والفن العظيم أخلاقى دائما - كما يقـول د. شكرى عياد - وإن يكن جـوهره الأخلاقـى مختلفًـا كـل الإختلاف عن الوعظ، إنه انشغال بالبحث عن قيمة الحيـاة، عن طريق إعادة تشكيلها أمام عيوننا على نحو مـوح ودال، مثلما نجد في رواية "مشتهيات"(٥٦) لسهام بـدوى(٥٧) التـى استطاعت - بتميز - تقديم نمط من أنماط الحياة، اختارتـه شخصيات ضعيفة ومختلة نفسيا، ترى الحياة قيـدا عبثيـا، ويلهيها انتظار الخلاص عن نعمة ممارسة الحياة.

بدأت الرواية والشخصية الأولـى فيهـا متماسـكة، تتحمل مسئولية إخوتها بعد موت أمها، ثم تصـادق زوجـة

---

(٥٥) مجلة أدب ونقد، عدد ١٨٤، ديسمبر ٢٠٠٠.

(٥٦) الهيئة لعامة لقصور الثقافة، سلسلة أصوات أدبية، ١٩٩٨.

(٥٧) روائية وقاصة مصرية، صدر لها أيضا: عزف منفرد، العـودة إلى الوجه.

أبيها، تلتحق بالجامعة، تهتم بهموم الوطن، تنضم إلى خليـة شيوعية، تشترك في المظاهرات، وتقطع علاقتهـا بسـميح عندما تضيق بضعفه، ثم تتزوج من يحيى، فتستلم للضـعف وتداعي مراحل الانهيار ممثلة في علاقتها بيوسف، وطلاقها، وحدتها ويأسها. أما انتحارها في النهاية فلعلـه كـان بدايـة تخلصها من الضعف، لأنها قالت من قبل إنه لا ينتحر سوى الأقوياء ومن لديهم بيت لا يحبونه.

حصرت الراوية " فريدة" مشتهياتها في: الحريـة، الأمـان، الاكتمال، واختزلتها في صورة شعرية:

" بيت

سجاجيد ملونة طليقة

غطاء ودفئ

مرايا تضحك

كراس وثيرة تفتح ذراعيها

ورود طازجة

هواء متجدد

جسد لا يكشف أحد سره

وحوائط لا تسجن الشمس، تحط وتطير وقتما تشاء... إلخ"[(٥٨)].

وليس هذا بقليل، فالبيت انتماء، قبل أن يكون مـأوى آمنا، تفتقده " فريدة" التى عانت من نشأة أسرية معقدة، حيث الأم " أمينة" الحجامة الماهرة، وصانعة الأحجبة، والزوجـة الخاضعة التى صورتها فريـدة ـ فـي حكايتهـا لأخوتهـا الصغار ـ عبدا أسود يستسلم لسيده حتى يكسـر ذراعـه، والتي تذكر سريعا بأشهر أمينة في الروايـة العربيـة، زوج السيد أحمد عبد الجواد في ثلاثية نجيب محفوظ، خصوصـا مع ارتباطها بشخصية الأب "صادق"، الذى فرض على بيته وأولاده نظاما عسكريا صارما، وطباعا حادة دموية تجعلـه يعذب أولاده فيقص أناملهم مـع الأظـافر، يقتلـع أسـنانهم بالخيط، يزيل بالموسى وماء النار وشما على أصبع زوجتـه حتى يعجزه عن الحركة تماما، ويضـرب ابنتـه بحزامـه العسكرى حتى يتورم جسدها، لأنها وضعت أحمر شفاه.

استبدلت فريدة بهذا الأب الشرس زوجهـا يحيـى،

---

(٥٨) ص ٨٥- ٨٦.

ومثله كان يضربها ويغلق عليها الأبواب، ويحرق أوراقهـا ليمنعها من الكتابة، ربما لهذا استكانت للحيـاة معـه عشـر سنوات كاملة، لأن من اعتاد الخنوع يصعب عليه أن يثـور للمهانة أو يتخذ القرار، ومثلما كانت تنتقم من أبيها بأن تضع في جيبه رسائل بخط زميلتها تقول له فيهـا: " يـا صـول صادق أمك قرعة" أو " طظ فيك وفى طوابير الذنب بتاعتك" - انتقمت من زوجها فخانته ببساطة أشد في بيته.

ظهرت شخصية اليمامة الواجمة الوحيدة في الرواية رمزا لاشتهاء الحرية والتحليق بعيدا عـن قيـود الواقـع، ومعادلاً حيا لشخصية فريدة التى كانت تكسر بيض اليمامة، حتى لا تذبح أمها الأفراخ وتقدمها طعاما لأولادهـا، كانـت تطاردها بقسوة لتهاجر وتغنم عمرها والأمان، لكن اليمامـة الخائفة من خطر غامض يتهددها علـى الـدوام ـ كانـت ترفض الرحيل، وتعود لتبنى عشها من جديد.

إنها فريدة التى عانت حياة زوجية مهينة، ومع ذلـك استمرت، متنكرة لأفكارها وآرائها التقدمية " كأى امرأة بلهاء حريصة على الطفل والبيت، بالرغم من كـل شـئ"، لقـد اختارت طريق اليمامة ومصيرها الذى بشر به نواح الجارة

لما بكت أم فريدة في أولى صفحات الرواية:

" يا صغيرة يا حمامة الرومى لما أتى صيادك قومى.

يا صغيرة يا حمامة القمرى لما أتى صيادك فرى"

غير أن الفريسة رفضت الفرار، بل راودت صيادها مقتربة بغباء، فاليمامة تنجذب لفحيح الثعبان حتـى يبتلعهـا الظلام، وفريدة تغويها دوائر اليأس حتى يأخذها فم الأمـواج المفتوح إلى الأبد، لقد توحدت باليمامة فاستسـلمت لغوايـة الوحدة والأحزان.

تقو فريدة متوحدة باليمامة في لحظات انجذابها لسحر بريق الأفعى التي تتحول في الخطاب بلا شعور إلى ثعبـان كأنما لتناسب ذكورية البحر الذي يجذبها :

" في وضح النهار لن أرى

في القمر المكتمل سوف أتعثر وأسقط

ليلقفنى فمها المفتوح

وفحيحها الأنثوى العذب

....

يغوينى سحر تلويه

وملاسة جلده

دفء فحيحيه
طراوته ونعومته وهو يلتف حولى
يراوغنى
يبغى أرضي الخضراء
ولا أعرف أبدا
ما هى الخطوة التالية"

إذا تأملنا ملامح البناء الفنى، سنجد قصدا واضـحا إلى تكوين مستويين للخطاب الروائى أحدهما معان والآخـر مسكوت عنه، وظهر القصد منذ تمهيدها للروايـة بتصـدير نص لعبد القاهر الجرجانى من كتاب "دلائل الإعجاز" يصف فيه القيمة البلاغية لأحد أبواب علم المعانى/ الحذف قائلاً: " فإنك ترى به ترك الذكر، أفصح من الذكر، والصمت عـن الإفادة أزيد للإفادة، وتجدك أنطق ما تكون إذا لم تنطق، وأتم ما تكون بيانًا إذا لم تبن".

وهو استخدام طيب لو كان مكـتملاً، لأن التصـدير كان معلومة ليس لها كيان واضح محقق في الـنص نفسـه، واختيارا متعجلاً لا تدعمه الدلالة الكلية الكامنة في الخطـاب من جانب، وتأسيس البناء الفنى من جانـب آخـر، فـالنص

المختار ورد في سياق نقدى قديم يطرح قيمة الحـذف فـي البلاغة الجزئية التى قامت - في أكثرها - على فن الشعر، أما الرواية فتعتمد على نمط من البلاغة الكلية التى تـنهض على تصوير المواقف، رسم الشخصـيات، إبـراز قـيم أو مضامين معينة.. إلخ.

وقد حاولت الكاتبة أن تنبه القارئ، إلى وجود خطاب آخر مسكوت عنه، بهذا التصدير الجرجاني، وبنقاط الحـذف التى وزعتها في متن الرواية، فإذا تتبعنـا هـذه الفراغـات نجدها في تسع صـفحات (٣٤، ٤٥، ٩٥، ٦٣، ٨٤، ١١١، ١١٤، ١١٧، ١٤٣) وتعبر بالترتيب عن: صـمت المخبـر وفريدة تشتم قوات الأمن - دهشة زوجة الأب مـن تنـاول فريدة حبوب منع الحمل، وصف فريدة يحيى بأنـه شـاذ - وصف يوسف السياسة والصحافة بأنهما خدعة أو كذبـة - صمت فريدة ويوسف يعلن أنه لن يقابلها بعد ذلك في بيتها - صمت فريدة عن الاعتراف لنفسها بأنها زانية - صمتها عن التصريح بأن أنهار تحتضر - خوف فريدة من أبيها وهـو يخلع ضرسها.

الرواية وعاء تصب فيه مواد مختلفـة، وهـى فـن

اجتماعى عظمته في الامتصاص وتسجيل التفاصـيل التـى تؤكد وحدة الانطباع، فالمحذوف هنـا ـ إذن ـ لا يسـتحق عناء محاولة إنشاء خطاب مسكوت عنه، لأنه لم يضف قيمة دلالية تختلف عما وصلنا بالفعل من المـذكور، فقـد قالـت الكاتبة كل شئ، تصريحا، وبالتلميح الذى دفع القـارئ إلـى إكمال الفراغات وربط جزئيات الخطاب الظاهر وصولاً إلى فهم المتضمن فيه.

تدور أحداث "مشتهيات" في عقد الثمانينات بداية من اغتيال السادات، حتى ما بعد أحداث الأمن المركزى، وقـد اختارت الكاتبة أن تبرز من خصوصيات الفترة الزمنية القدر المؤثر على الشخصية الأولى، فاغتيال السادات ترتب عليـه استدعاء الأب للجيش وتحمل فريدة مسئولية أخوتها، وخلايا الشيوعيين أو مظاهرات الجامعة تذكر فحسـب لأن فريـدة اشتركت فيهما، وتعرفت من خلالهما على سميح ويوسـف، وأحداث الأمن المركزى تأخذ اهتماما نظرا لما أعقبها مـن حظر تجول ترتب عليه أن تبقى فريدة في شقة سميح عـدة أيام فتكتشف ضعف قدرته الجنسية. وقـد أدى ذلـك إلـى شحوب أحداث عامة خطيرة الأهمية- بوصفها مادة روائيـة

على الأقل- وتسطيحها بالعرض السـريع الإخبـارى فـي مجمله. لكنه اختيار الكاتبة وحقها مـا دامـت قـد أجـادت استخدام مختاراتها.

وقع أكثر الأحداث في القاهرة وحلوان وبورسـعيد، ولم يظهر للمكان دور حاسم، بل كان مجرد إطـار لحركـة الشخصيات اتخذ ظهورا اسميا محدودا، وقـد تـم اسـتبدال قضية المجتمع في الرواية بهموم ذاتية مترفة تحملها نمـاذج خاوية مسلوبة الإرادة، خانعة مستسلمة، تسئ فـيهم نفسـها والحياة، وفى ذلك شبه استهانة بالقارئ، وخداع لـه بإلهائـه عن قتامة واقعه الخالى من الفرح، وإغراقه في مشكلة فردية وقتية، ثم إيهامه باختيار الخلاص الهروبى المريح.

اتسعت القدرة اللغوية لاحتواء التجربة الروائية وإن كانت الكاتبة قد أسرفت في التوجه للعواطف باستخدام اللغـة المثيرة، المشوشة أحيانًا بنمط شـعريتها وغموضـها علـى صفاء العقل، وجاء السرد المتداعى منهگا بافتعال الحـذف، والتركيز الشديد، وبتر المواقف، أو تجـاوز الـربط بينهـا أحيانًا، وقد جعل الحكى بالضمير الأول السيادة لوجهة نظـر واحدة، لكن الحوار تكفل في كثير من الأحيان بحمل وجهات

النظر الأخرى، وتقديم ملامح الشخصيات.

وتمكنت الكاتبة - بقدرة واضحة - من حشد المؤتلف من الشخصيات، وإظهار الخصائص المتشابهة التى جعلتها تبدو وجوها مختلفة لمعانى: الضعف، والخيانة، والشذوذ، ممثلة في الأم الخانعة، الأب السادى، الحبيب الأنانى الخائن، الزوج الشاذ المعقد، الحماة النهمة - برغم احتضارها - لمتع الحياة. والعجيب أن مصائر الشخصيات النسائية تشابهت أيضا في مأساويتها الفاجعة، فالأم تموت أثناء الولادة، وأزهار تصاب بالسكر والسرطان، وفريدة تنتحر، مما يؤكد أن النساء في الرواية أقنعة مختلفة لشخصية واحدة، تماما كما كان الرجال أقنعة لشخصية واحدة متعددة الأيادى والعلاقات.

كان محور الدراما في الرواية علاقات فريدة برجالها وأياديهم عليها، ولم تفلح الكاتبة في الاستفادة من ذلك المحور لتنمية صراع يستغرق القارئ تماما، ويجعله ينحاز إلى أحد الأطراف متعاطفًا مع قضيته، فالشخصية الوحيدة التى تطورت الأحداث لصالحها كانت "فريدة"، ومع ذلك لم تختبر في محك الصراع الدرامى، خاصة مع إسقاط الفترة الزمنية

المحيطة بحصولها على حريتها المشتهاة بعد طلاقهـا مـن يحيى، وأثرت الكاتبة أن تستعيض عن ذلك بالتركيز علـى الأزمة النفسية وتداعياتها، مما أبطأ من تدفق الأحداث، وقيد السرد في نمط أداء متكرر، وكشف عدم نضـج الشخصـية وأفقها المحدود، وتناقضها مع نفسها، مثلما قد يتضـح مـن قولها:

" أما حماتى فكنت أشتهى أن أصفعها بكـل قـوة لينتهـى الموقف، ولم أفعل. قلت لنفسها وقتها إننى حينما قبلته، قبلته بهذه الأم"[٥٩].

تقول هذا برغم أنها الوحيدة التى أحبتها وصادقتها ولم ترها خائنة مثل ابنها والآخرين. وقولها:

"يحيى، أى اتهام توجهه لـى عينـاك، أى جريمـة تعاقبنى عليها نظراتك؟"[٦٠]

وكانت منذ ساعات قليلة نخونه في فراشـه باطمئنـان مـع يوسف الذى شتم زوجها بغضب شديد لأنه كتب على جسدها

---

(٥٩) ص ٧٠.

(٦٠) ص ٧٥.

كلمة " عاهرة". وقولها أيضا:

"حتى الآن سيظل أضخم وأفظع عذاب في حياتى هو إحساسى بأن على كل صديقة لى، أو أية امرأة تدخل بيتـى، عليها أن تقسم لى بأنها لم تنم مع زوجى، وعليهـا أن تقـدم بعض الدلائل على ذلك، وبعد أن تفعل سوف يبـدأ عـذاب جديد، عذاب أننى لن أصدق أبدا"[61]. فهل هذا كلام تقولـه زوجة خائنة، تحب غير زوجها، وتعيش في بيت تراه حبسها وقيدها الذى تتمنى الفرار منه.

وقد انتقلت عدوى نقص الاكتمال إلى الروائية مـن شخصيتها، فتجاوزت الكثير من المواقف المهمة التى كانـت كفيلة بتصعيد الدرامية مثل: موقف الأب وابن العمـة مـن وجود فريدة في شقة سميح، ملابسات طلاقها مـن يحيـى، استثمار حريتها في العمل الذى أرادته دائما، وأخيرا مبررات الأزمة النفسية التى ضغطت عليها بعد طلاقهـا، وجعلتهـا تستعيد بتركيز ـ يطمح إلى تحقيق شكل الشعر وتـأثيره ـ مراحل عمرها كله، فتكتشف أنها لم تكتمل، بل لم تعرف في عمرها شيئًا كاملاً، ظلت في منتصـف السـلم، لـم تفـرح

(٦١) ص ١١٤.

بالصعود، ولا رضيت بالبقاء من دون رفع البصر.

كان المنتظر أن يدفعها ذلك الاكتشاف إلـى تغييـر نمط حياتها، والسعى إلى تحقيق ذاتها فيما تحب وتريد، لكن النهاية جاءت لتثير الدهشة والسؤال، فقد قامـت الشخصـية بالخطوة الأصعب، وهى مواجهة مـرآة الـنفس، ومعرفـة جوانب النقص، لكن يبدو أن تصوير شقائها أرهق الكاتبـة، فتعجلت إنهاء الموقف، واختارت السـهل، فـوأدت لحظـة الكشف، ولم تمنح شخصيتها فرصة النمـو والتغييـر، بـل أجبرتها على الاستسلام لليأس، ودفعتها بقسوة للانتحار، مما يجعلنا نشك في انتحار فريدة، وفى أن اليد التى التفت حولها ورفعت جسدها لتغرقه في النهر كانت يد المؤلفة نفسها لا يد القنوط والآلام.

كان أهم ما ميز هذه الرواية - في نظرى - الكيفية التى اعتمدتها الكاتبة لتصوير الشخصيات، فقـد اسـتطاعت تقديم نماذج بشرية غير معهودة كثيرا، أهمها "فريدة" اليمامة الطامحة للاكتمال في الحـب والفـن والـزواج والأمومـة والمحاصرة بأيادى رجالها: ابن عمتها: يد لصـة تخطـف وتؤلم، وسميح: يد عليلة خائفة، ترضى بالقليل وتقنع بالوحدة

والحزن، يحيى: يد خبيرة آمرة، مقتحمة وطاغية، يوسـف: يد حبيبة نصيرة ومشتهاة، أما الأب فقد كانت يـده جارحـة مؤذية ومقيدة. ثم مدت لها الأقدار يدا رحيمة أنهت حبسـها والحيرة والعذاب بطلاقها من يحيى، وفتحت لها أبواب العمر لاختيار مختلف، لكن يدها الغبية امتـدت لتغلـق الأبـواب ودفعتها بحماقة للاستقالة من الحياة.

يميل الناس عادة إلى خلق الصعوبات أمام أنفسـهم والآخرين، وكل ما يفعله الروائى أنه يقحم هؤلاء الناس فـي مواقف درامية من اختياره مع إضـافات وحلـول، تجعـل الرواية مقروءة باستمتاع، وإذا كان الفن العظيم أخلاقيا، فهو ضروري كذلك، بمعنى أنه يتجاوز قصد إمتـاع الـذات أو تسلية الآخرين إلى تقديم رؤية جديدة للحيـاة، رؤيـة تفيـد القارئ بتبصرته وإرشاده للاختيار، وهذا ما ننتظره من فـي الأعمال القادمة من الكاتبة التي قدمت بمشتهيات موهبتها.

في ليل مدريد

ربما لا يختلف تبني وجهة نظر النوع الآخـر، فـي الحياة وفي السرد، عن ارتـداء ملابسـه Crossdressing ومثلما يحدث السلوك الأخير لأغراض تبـدأ مـن الشـعور بالراحة أو المرح فحسب، لتصل إلـى المتعـة الجنسـية ـ تتدرج أغراض تبني وجهـة نظـر مختلفـة نوعيـا علـى مستويين، الأول واقعي يبرزه مثلث (التملـق-عـدم الثقـة بالنفس- رفض الذات) والمستوى الآخر تأليفي يتجلى فـي: تكثير الرؤى، انتهاك الحدود النوعية، انتحال صوت النـوع الآخر لتنحيته تماما، كشف خلل تركيبه الـذهني والنفسـي، فهمه ومساندة مواقفه، وأخيرا تحقيق متعة عقليـة بـاحتواء الآخر وتقمص دوره.

يتقمص سيد البحراوي[٦٢]، في رواية (ليل مدريد)[٦٣]،

---

(٦٢) ناقد مصري، صدر له: في البحث عن لؤلؤة المستحيل، العروض وإيقاع الشعر العربي، المدخل الاجتماعي للأدب.

(٦٣) دار المدى للثقافة والنشر، سوريا، ٢٠٠٢. وقد نشرت هذه المقالة فى مجلة المدى، سوريا، يونيو ٢٠٠٣.

شخصية امرأة، فيقدم رؤيتها للعالم ولذاتها، مع تصميم السرد تصميما يقود القاريء إلى بناء وجهة نظر تربط بين تركيب الذات وتركيب الثقافة، مقترحا أن الأزمة الحضارية تنشأ عند صعوبة تركيب عناصر الثقافة، نتيجة انعدام التفاعـل بـين الفرد والمجتمع، إما لتقييد العقل، وإما لإطلاق الحرية غيـر المسئولة.

تسلطت على (ليل مدريد) وجهة نظر داخلية لامـرأة، تعرض بصوتها مختارات من سيرة حياتها حتى لحظة احتدام أزمتها، والأزمة سقوطها حسب معيارها الخاص للسـقوط. كانت نقطة الاكتفاء من السـرد نقطـة بدايتـه، والـدائرة الاسترجاعية عينت إطار النص بمحيط الاحتضار المعنوي. استعادة الماضي من أبسط وسائل تعيين حدود النص، بوصفه عالما متميزاً بنظامه الفكـري ومعـاييره السـلوكية، لـذلك أضيفت في التصدير وجهة نظر عريضة، داخلية أيضا وفي مشهد صامت، لكن الشخصية الرئيسية قامت بدور المراقـب من خارج الأزمة الراهنة والأحداث الماضية التـي قـادت إليها، وفي الوقت نفسه قامت بـدور حامـل وجهـة نظـر المؤلف/القاريء، كاشفة عما تتصف به من طـابع أخلاقـي

تقليدي، وموحية بوجهة نظر أخرى غير تقليدية الطابع.

الخصائص التشريحية قدر، حسب فرويد، لكن المـرء يدرك نفسه في إطار الخصائص الجنسية مثلما يدركها فـي إطار الخصائص العقلية مثلا، أو السلوكية في البيت والعمل، ومن الواضح أن شخصية "هناء"، راوية ليـل مدريـد، تـم تصميمها لتبدو: مثقفة متشـعبة الإدراك، جميلـة ميسـورة الحال، تحب نفسها والحياة، تهتم بالتاريخ والأدب والفنـون، وتنشغل أخيرا بإشكالية الحاضر والحضارة. ومن الواضـح أيضا أنها كانت ترى نفسها في إطار الجنس وحـده، أو مـا اعتقدت أنه مقومات طبيعية تميزها عن النوع الآخر.

كانت رغبتها في الحرية هائلة، تبحث عـن إمكانيـة التعامل مع جسدها وروحها بحب ورعاية، وترى أن اكتمال هذين مع الحرية يمنحها السعادة.. " لم أكن أتخيل أن لـدي كل هذه الرغبة في الحرية. ولم أكن أتخيل أن الرقص يمكن أن يفجر مخزون الطاقة الهائل الجميل الذي يكمـن بـداخلي على هذا النحو".(٦٤) بهذه الطاقة المتفجرة تتخفف "هناء" من كل قيد خارجي، كأن ترقص عارية أمام أصـدقاء زوجهـا

(٦٤) الرواية، ص٤٢.

الشاذ، أو تمارس الحب بالتليفون أمام طفلها، وليست طاقـة التخفف فيما يبدو لي سوى مظهر لعنفوان البحث عن النشوة المستحيلة.

الأعراف والقيم والأدوار من صنع الرجال، لذلك أسفر البحث المشوش عن اهتمام مفرط برغبات الجسـد وحـده، وصياغة منظومة أخلاقية دينية الطابع، لتبرير تحررها مـن كل معيار عدا معيارها الخاص، أو ما تصورت أنه الشـرط الوحيد لاستمرار رضاء ا عن المؤمنات، وهو رعاية أمره بأن "يحفظن فروجهن"، من هنا كان انتهاك الشرط في نهاية الرواية خيانة للعهد، وإيذانا باحتدام أزمة روحها.

انشغلت "هناء" مصادفة بالمجد الغابر في الأنـدلس، بعـدما غيرت مسار دراستها، والتحقت بقسم اللغة الأسبانية في كلية الآداب، ثم استمر الانشغال بعد عملها في الجامعة وبعثتهـا إلى مدريد. جاءت الإشارات للموضوع الحضاري في السرد مباشرة، وتزايدت تدريجيا حتى بلغت ذروتهـا عنـد فشـل الشخصية في التعايش مع تناقضاتها، لكن مـنهج المؤلـف لوصف الوعي بالذات الفردية والحضارية، تسلسل بجاذبيـة شديدة، ليصل بنا إلى فهم أن الوعي بالـذات مقـوم للكيـان

الاجتماعي، وأن المسيرة الحضارية تتم في إطار من صراع القيم وحركة الوسائل التي تحققها.

تفتح وعي هناء على العلاقة المشوهة بين والـديها، فتعاطفت مع ضعف أبيها، ولامت أمها على سفره الطويـل إلى حد كراهيتها، ولعلها كانـت تسـتبدل موقعهـا عنـدما استسلمت في صباها لعلاقة جسدية بخالها الشـاب، علاقـة أطلعتها مرة وإلى الأبد على اللـذة المسـتحيلة، فأفسـدت روحها، وجعلتها تبحث محمومة عمن يشبهه بين الرجـال، حتى وجدته إلى حد ما في أسـتاذها. كانـت قـد تزوجـت وأنجبت، لكن معيارها الأخلاقي لا يمـنح الـزوج نصـيبا خالصا من جسدها، فهو - الجسد - مقسم بين ربها والرجال جميعا، وللرب المساحة الأضيق، أو ما تستعير لها تعبيرا من القرون الوسطى: مساحة حزام العفة.

الأب، الخال، الأستاذ، تمثيلات متكررة لضعف السند الروحي، ومحاولات مكشوفة لتبرير الانهيار، وإلقاء تبعته على الماضي، سواء على مستوى الذات الفردية أو الذات الحضارية. عملت هناء في الجامعة، وسافرت لإكمال دراستها العليا في مدريد، وهناك أيضا استبدلت مدير المعهد

بالأب والأستاذ، مثلما استبدلت بيتر الألماني بالجماعة الدينية المريبة التي انخرطت فيها لبعض الوقت .

أرادت في أعماقها الفرار من الحسية للروحية، لكن طلب الأمان عن طريق الجسد وحده قادها إلى دائرة الصراع بين الحلال والحرام، وبسبب اضطراب تفاعلها مع المجتمع، انغلق وعيها على قيمها الأخلاقية الفضفاضة، فانتهى بها الحال إلى انتهاكها كلها باعتداء الأستاذ على نصيب الرب، ومن ثم سقوطها فريسة للاكتئاب وفقدان الرغبة في كل شيء.

مسلسل الوقائع في الرواية بسيط، لكن نظامها الفكري مركب من مستويات متعددة، وبدت خبرة المؤلف العميقة، من خلال تلك المساحات الشاسعة من تعرية الروح والشكل، كأنهما خارجان للتو من رحم الوعي، وجاءت صراحة التعبير في السرد- إلى حد الفجاجة أحيانا -مبررة فنيا، لأن الإدراكات الحسية والنفسية مكشوفة تماما بالوصف الذاتي، والمرء غالبا لا يراوغ في حديثه مع نفسه. الحقائق تروى بواقعية واتساق من خلال معطيات إدراك الشخصية، ولا تغيب عن السرد الرؤى المخالفة للرؤية السائدة، أما

النهاية فتبدو محبطة قليلا، خصوصا مع غموض فكرة البداية الجديدة.

تكتسب فكرة البداية /النهاية في (ليل مدريد) أهمية واضحة، لكشفها عن طبيعة النظام الثقافي الذي هو نظام تمثيلي يكشف تجربة شخصية واجتماعية. تنتمي الشخصية إلى نظام يولي عناية كبرى لفكرة النهاية، من خلال الإيمان بالآخرة، واعتبار الدنيا مجرد جسر إليها، وبمنطق هذا الإيمان تتخذ الأخلاق، في كثير من الأحيان، صبغة ذرائعية غير أخلاقية في حقيقتها، فالمؤمن في هذا النظام لا يقول الصدق لأنه الحقيقة مثلا، أو تقديرا لحق الآخرين في ألا يخدعهم، إنما يقوله لأنه أمر بذلك، وطاعته للأمر مرتبطة بمنفعته في الآخرة.

هناء ابنة هذا النظام الثقافي، العفة بالنسبة لها مسألة حسية وحفظها استجابة لأمر، لذلك لم تهتز لحظة لاعتدائها المستمر على حق زوجها، أو استغلال الآخرين لطمأنة روحها، وانهارت تماما لمخالفتها الأمر الذي بنت عليه منظومتها الأخلاقية، لأن المخالفة تعني غضب ا ، أي انقطاع دعمه في الدنيا وضياع مكافأته في الآخرة.

انتهت الرواية عند نقطة الابتداء نفسها، وتشير العودة إلى نظام فكري يؤمن بالدورية، مما يعني أن النهاية المنتظرة لن تأتي أبدا. لكن الشخصية لم تتوقف عن الإيمان بالنهاية، برغم يأسها من المكافأة، وبرغم التلميح إلى تخليها عن معيارها الأخلاقي، لذلك بدا لي توقيف السرد عند لحظة ابتدائه محبطا، لا يفتح وعي الشخصية على تناقضاتها، ولا يثمن محاولتها الخروج من دورية النظام.

بدأت الذات الفردية/الحضارية - كعادتها - باستبدال موقع الطبيب النفسي(المعالج المنطقي)، للوصول إلى سر نفورها من العلاقات الجسدية الكاملة (الحسية)، ثم نراها تبرر النفور (التمسك بالروحانية) أخلاقيا، كأنه يحدث باختيارها، وحتى النهاية لا تنتبه لتناقضها، ولا تراجع منظومتها الأخلاقية وغاياتها مثلما تراجع وقائع ضعفها، مع ملاحظة أن المراجعة تتم بلا تقييم، بل على العكس انتشرت مناورات التبرير بدهاء شديد.

هيمنت على السرد رؤية امتلكت وحدها حق تقييم ذاتها والآخرين، وبالتالي امتلكت التأثير الأكبر على القاريء بنظام أفكارها، حقا نقلت الراوية وجهات نظر المحيطين بها،

وجميعها تتعارض معها بدرجة أو بأخرى، ومع ذلك يستحيل تقييمها من موقع خارج الرواية، إلا إذا تحولت وجهة النظر من الداخل إلى الخارج، أو أدار السرد صوت آخر عدا صوت هناء، وقد وقع هذا التحول مرة واحدة في منتصف الرواية تقريبا، بدون فصل بين الصوتين، وللتحول سند بارع، لو لم يكن مجرد سهو من المؤلف، فقد أشارت الشخصية في البداية إلى أنها تكتب لنفسها، لتفهم حالها بعد زيارة الطبيب النفسي، وتشكيكه في سرعة شفائها.

"كيف يمكن لفتاة أن تنتقم من شخص تحبه، أو على الأقل كانت، وهو في نفس الوقت يمسك بخناقها لأنه مشرف على رسالتها، في ظل نظام جامعي يعطي كل الحقوق للأساتذة. هل تفضح علاقته بها أم بالأخرى؟ بعض الزملاء والزميلات يعرفون عنه سلوكه السيئ وعلاقاته المتعددة، التي لم تعرفها هي إلا بعد ذلك. ومع ذلك فهل يأتي ذلك بثمرة؟ هل تدعي عليه أنه اعتدى عليها؟ كيف تثبت ذلك؟ ثم ماذا ستجني من وراء ذلك؟ لن تستعيده بالقطع. ولن تستطيع أن تتم رسالتها معه أو مع غيره بعد ذلك".[٦٥]

(٦٥) الرواية، ص ٥٣.

تكتب "هناء" إذن سيرتها محللة المواقف التـي تظنهـا أدت إلى أزمتها النفسية والأخلاقية، وعند الاقتراب الكامـل منها تنفصل عنها، متقمصة بدورها شخصية المؤلف، لـنفهم من جدلها –من دون أن تفهم هى - أن علاقاتها جميعا إنمـا ولدت وماتت بتأثير منظومتها الأخلاقية المتناقضة. التحـول من وجهة نظر إلى أخرى طريقة مثلى لإدارة السرد، وهـو شديد الأهمية في التعبير عن وجهة نظر المؤلف/ القـاريء، فالمراقب الخارجي العليم ظهر في هذا الجزء، للابتعاد عـن الشخصية إبان رغبتها في الانتقام من أستاذها، بعد صـدوده عنها، لذلك ازداد كم المعلومـات الـواردة عـن طبيعـة العلاقات، ومثل المراقب صوت الضمير والمجتمـع الـذي صنعه، والأهم أن التحول كشـف تعـاطف المؤلـف مـع الشخصية، جزئيا على الأقل في هذا المشهد.

كانت هناء حاملا ضمنيا لوجهة نظر المؤلف، الذي يقرأ أوراقها افتراضيا، ويبدو لي ابنها "علاء" حاملا فعليا لرؤيته، فالابن شخصية هامشية تشارك في الأحداث، وفي الوقت نفسه تراقب الشخصية الرئيسية وتحاكم سلوكها في المستوى التقييمي، باعتبار التقييم نظاما تصوريا لرؤية

العالم. يختلف نظام تصورات الابن عن نظام هناء المخالف نظام أبويها، وهكذا تعود حركة تصورات الابن إلى أجداده بدورية عبثية تحبط حركة الأم للخروج على النظام، بغض النظر عن التقييم الأخلاقي لهذه الحركة ولتصورات كليهما.

جاء حوار الشخصية مع ذاتها، كما لو كانت شخصا آخر في موقف الانتقام، وهو موقف انفعالي يقل عن مواقف مساءلة الذات والنظام الثقافي والوجود، وقد مرت الشخصية بهذه المواقف جميعا، مما يعني أن الهدف ليس إضفاء طـابع درامي على السرد فحسب، بل توجيه القاريء للخروج مـن سيطرة الرؤية الواحدة، والإنصات لصوت عقلـه، ولتأمـل وجهة نظر أخرى، ترى الخير في تحرير العقل من دوريـة الفكر والصراع بين المادية والروحانية. حاولـت هنـاء أن تكون خيرة، لكن حركتها المضطربة حملت عوامل التوقـف والعودة في الليل الطويل، وكانت قد أشارت في التصـدير، قبل بداية السرد، إلى انتظارها الفجر، إلا أن الفجر لن يسفر عن بداية جديدة، مادامت الذات غير واعية بتناقضاتها.

التواطؤ المبهم والتوازنات الهشة

للمدن القديمة منطق خاص يجعلها تتجمع حول ذاتها وتتخفى بحذر، ثم تنفتح في لحظات نادرة بلا تعليل، لتمارس حياة أخرى حسب قانون مختلف، وأعـراف لا صـلة لهـا بالنهج العام لحياة المجتمع. في إحدى هذه المـدن الداخليـة المغلقة على عزلتها وجماعتها المفككة كجزر لا يزورها أحد ـ تتحرك مجموعة (سـهل الغربـاء)[٦٦] لصـلاح الـدين بوجاه[٦٧]، لترصد ذلك التواطؤ المبهم بين الطبيعة والكائنات، وبين المدنية العجوز وساكنيها، لحفظ التوازنات الهشة بـين الممكن والمحال.

يدخلنا القاص إلى هذه المدينة مع حس عدمي مبكـر من باب الموت في قصة (عربة الموتى) حيث تحمل العربة المتهالكة ميت المصادفة، والشيخ قاسـم والفتـى ساسـي، وتمضي من الريف إلى مقبرة المدينة، كشاهد على "اختلاف

---

(٦٦) سراس للنشر، تونس، ١٩٩٩.

(٦٧) قاص وروائي تونسي، من رواياته: التاج والخنجـر والجسـد، النخاس، راضية والسيرك.

غير منظور قائم في وقت ما، في نقطة معلومة غير ثابتـة، بين البداية والنهاية".

الموتى لا يعودون أبدا من المدينة، فمـن لا يبصـر علامات الذهاب لا يرى طريق العودة، هكذا قال قاسم لفتـاه يعلمه، لكنه وهو الخبير بالعلامات والطريق لم يعـد، انكفـأ على الجثة الباردة يكاد يعانقها، ليكون درسه الأخير أنه فـي عمر مهنته تواطأ مع الموت باعتباره ميتا يحمل ميتين.

ومن السفوح للأعالي، مادياً ونفسياً، يصعد ناجي في قصة (مطاردة) إلى سطح البيت العتيق، ليمارس حياته الثانية "يرى ولا يُرى مثل كائن مشدوه قبل الخلق" يراقـب صـفية وصاحبتها " دون أن يعرفهما أو يدرك الفجوة التـي انبثقتـا منها "، ثم يباغتهما وهما تعبثان، يطاردهمـا فـوق أسـطح البيوت المتجاورة، وشيئا فشيئاً يتحول الخوف والحياء إلـى مرح صاخب، ثم رغبات صامتة تواطأ الثلاثة على تحقيقهـا بنظام وحذر.

ويلتقي في قصة (بيـت للغربـاء) الفتـى الأسـمر والصبية ذات الحائك ـ الوشاح ـ الأبـيض الـذي تواطـأ معهما بسحره القديم، وربما تواطأ أيضـا "ساسـي" عامـل

السينما الذي وجد بعد انتهاء العرض قطعتين حمراوين مـن ملابس داخلية، فاصر معرضاً نفسه للشكوك والمضايقات ـ على الاحتفاظ بهما وديعة سرية لمن يطلبهما، لكن المدينـة كلها تجبره بماديتها وطمعها على أن يكشف عـن خبيئتـه، فيلقي بها وقد أدرك أخيـراً أن الغربـاء لا يعـودون، وإن عادوا، فليس إلى هذه المدينة القاحلة.

وفي قصة (المهرج) كـان الـدور المتكـرر فـي المسرحية المرتجلة ضروريا لقيام التواطؤ بـين "المنـوبي" والمخلوقات الصغيرة المرعبة بسخريتها القاسـية وصـخبها المتوحش، مثلما كان مشهد العقاب في طفولتـه، بمـدارات رعبه وألمه، ضروريا للأب وزوجاتـه المتواليـات " لقـد أمضى المنوبي طفولته وشطرا من شـبابه دون أن يظفـر بنظره إعجاب منبعثة من عيني أنثي"، كن يسخرن من قبحه بسهوله مفجعة، وقد يقبلان أن يعبـث بهـن فـي الحانـات والشوارع الخلفية مقابل أكلة أو قارورة عطر " لكن نادراً ما كانت تأوي إحداهن إلى فراشه البارد".

ومع العهد الممتد أصبح الدور المرتجل جسرا بـين الممكن والمحال، وهما مشدوداً يتوازن على فتنته المنـوبي

بالتواطؤ لاقتلاع جذور الإعجـاب، لكـن انفعـال النسـاء والأطفال ـ سـبب شـقائه ـ لـم يكـن لـه، فالتصـفيق والاستحسان لصاحب الرداء الملون والأصباغ التـي تخفـى الوجه المشوه، وها هو يتمسك بفرصته الوحيدة لإنزال عقابه الصارم بالصاخبين، والانتقـام مـن إعجـابهم المزعـوم، سيتخاص من توازنه الشاق، لكنه حين يفيق لن يجد بقربـه سوى المخرج يمسح الأصباغ الثقيلة عن جرحـه النـازف بوجع جديد.

ويمضي عجوزان بألق الذكريات المشـرقة وقتامـة الشيخوخة المرهقة في قصة (العجوزان) على حفـل تقيمـه جمعية نسائية بعد أن تأنقا وأعدا كل شـيء مـن الأغـاني والوصلات الموسيقية حتـى المـداعبات اللطيفـة للنسـاء الصغيرات، لكن الأشياء تماثلت والوهم في آخر العمر هـو العزاء، فقد كانا في الحقيقة يتحايلان على الزمن بالذهاب قبل الميعاد، لعلهما يستبقان لذة أخيرة قبل أن يدهمهما الزوال.

وفي قصة (المشتى فـوق الجبـل) كـان التواطـؤ الضمني بين المدلكة الشابة والعجوز أن تدلكه فتطرد آلامه، وأن يصغي في صمت إلـى حكاياتهـا المختلفـة وخيبـات

ماضيها، ثم ينشأ تواطؤ آخر حين تختطف بأصابعها الخبيرة لذة عابرة، فتبلغ غايتها وغايته في لهاث مكتوم - يجتهـدان معا في إخفائه حتى لا يلتقطه الممرض القابع في آخر الممر الحزين.

وهكذا تمتد التواطؤات المبهمة في بقية القصـص، لاغتنام لذة حاضرة تتوازن بها الشخصـيات بـين حاجـات نفسيه مُلحة، وواقع سلبي لا يقيم بالا لعذابها، وقد لا يشـعر أبدا بوجودها. العقوبة المرعبة التي كانت عائشة في قصـة (دادُمة) تواجه بها الصغار لفرض الهدوء والنظام عند غياب الأم، تبدو في حقيقتها تعبيرا صارخا عن الحرمان والكبـت، وحين كانت بعد فشل جميع حيلها - ترفع ثوبها الواسع حتى تبدو عورتها المخيفة، وهي تصرخ ملء شفتيها الغليظتـين " دادُمة.. دادُمه" كانت في واقع الأمر تبلغ بالتواطؤ غايتها مع الأطفال وغـايتهم التـي حرصـوا بالصـمت علـى دوام استيهاماتها الخفية التي لا يجرؤ أي منهم على البوح بها.

هذه الاستيهامات الغامضة هي التي تحركـت، بـين الشيخ "الناوي" والصبية "جميلة" في قصة (طـارد الأرواح)، متعلقة بوهم الكائن العنيد الذي يتنقل بين جسديهما محققا لهما

معا لذة الألم والفرح الماكر. وهي نفسها التي نشرت، حـول المريض في قصة (أيامي الأخيرة)، ارتباكات النسوة اللواتي استعاد في هذيانه لحظات اللذة المختلسة بلا تـدبير معهـن، وهي التي دفعت الكلب الناجي من مذبحة الجراء المعتادة في قصة (زرنيخ) إلى الانتحار بإغراق نفسه، رغم أنه لـم يـر العجوز "راجح" ينفض التراب عن ردائه، ولا الصبية فاطمة تغطي ركبتيها بطرف ثوبها، وتنفض القش عن خصلاتها.

إنها استيهامات التواطؤ بين الكائنات، وبينها وبـين الطبيعة والمدينة، والجمادات كبيت "بية" المسكون بالصـور القديمة في قصة (سبيل لا تؤدي على غايـة) وبـالتغييرات العجيبة التي كانت تشغل بإضافتها إليه جميع وقتها، كانـت الدهاليز والسلالم والفجـوات، كصـور الـزوج والأبنـاء والأحفاد، كدروب النفس السرية ونوافذها المعلنـة، كجميـع اللذات المسروقة من الزمن، كلها لا تؤدي إلى غاية ماديـة ملموسة، لكنها صالحة تماما لإقامة ذلك التوازن الهش بـين ضرورة العيش وحصار الرغبات الجامحة في نفق الخيبات.

تبدو مجموعة (سهل الغرباء) تكثيفا بـالغ الرهافـة لمعاناة الإنسان في عالم لا يمنح سوى الوحدة والفناء، عـالم

مغلق يشوه البراءة ويطارد الأشواق، فلا يجد المرء سـبيلا للمواجهة سوى الاحتيال، باغتنام فـرص اللـذات المواتيـة أحيانا، وبسرقتها في أكثر الأحيـان. إن الرؤيـة الفلسـفية الخاصة هنا تفر من المشاكل ذات الخصوصية البيئيـة إلـى قضايا إنسانية مجردة، وتعيد صياغة العـالم بأبنيـة لغويـة تقليدية وبأبسط التقنيات الفنية، لتكون العلاقات الداخلية بـين الذات والكون هي مصدر جماليات النصوص.

اتخذت الكتابة في المجموعة ملمحاً تـذكريا غالبـا، بالقص من نسيج الذاكرة، مما أضفى عليها لونا من التجاوز للواقع في راهنيته، أو الانفصال بين الوعي الكاتب واللحظة التاريخية عند إنجاز النص، لكن المبدع دفع كتابته إلى فضاء آخر خلقت فيه لغتها ورموزها، فأسست متخيلا قصصـيا لا يمسخ الواقع، ولا يجعله وهما مغلقا، بل يحـرره لتوصـيله عبر رؤية ذاتية تعبيرية، وبناء على وهم التجربة في عـالم آخر، واضح وهامشي ظاهريا، قريب ومجهول فـي حقيقـة الأمر، فما أكثر ألفتنا بالسهول وسطوح المنـازل، قاعـات السينما في المدن الصغيرة، المسـارح الشـعبية، المشـاتي والبيوت والحقول... الخ. لكن ما أشد جهلنا بعوالمها الخفيـة

المتطرفة، وحيواتها الثانية التي تبدو لفرط واقعيتها غريبـة، غير حقيقية ومفارقة.

تُبني الشخصية القصصـية فـي مجموعـة (سـهل الغرباء) في إطار السعي إلى تحقيق هـدف عـارض يـتم التواطؤ عليه بين الأفراد والمكان والوقت، ويـرتبط غالبـا بنزوع غرائزي يولد مصادفة بالاشتراك مع طرف غريـب، أو غير معروف بدرجة كافية، كما في قصـص (مطـاردة، بيت للغرباء، الصغيرات في المركب، المشتى فوق الجبـل، أيامي الأخيرة). كما أن الحرمان العـاطفي والجنسـي يـتم تجسيده في القصص بصورة إنسانية تبرز الوجه القاسي من الحياة، سواء كان الحرمان أصيلا ودائما كمـا فـي حالـة المنوبي (قصة المهرج) وعائشة (دائُمة) أو جاء بعد إشـباع قديم كما في حالة بية (سبيل لا تؤدي إلى غاية) والعجوزين (العجوزان).

ليس هناك مجال لتصنيف الغرائز إلى علياً ودنيـا، لأنها جميعا ضرورية لقيام الحياة واستمرارها، لكننا سنلحظ في (سهل الغرباء) بروزا كليا لغريزة واحدة، هي الجـنس، فلا تخلو قصة تقريبا من علاقة حسيه بـين ذكـر وأنثـى،

وتتجاوز الإنسان إلى غيره من الطير والحيوان والجمادات، مثلما يبدو من قصة (عربة الموتى) التي تطـرح - بـرغم خلوها الظاهري من هاجس الجنس ـ حسا عاليا بالانتشـاء الجسدي، من خلال حديث " قاسم" عن إرهاف الحواس فـي مواجهة العتمة، وأثر الخمر في تبديد الخوف، ثـم العنـاق الأخير بينه وبين الجثة في إعلان حزين عن اللقاء المأسوي بين أطراف التواطؤ وتبدد التوازنات.

يرسخ هذا الاحتفاء الظاهر بالجسد ورغباته المندفعة، في مهرجان التعلق بالحياة ـ برغم انطلاق روح من الحزن الشفيف ـ الشعور بانعزالية الشخصـيات وانقطاعهـا عـن المجتمع، ويفرض في الوقت نفسه مناخا من السرية والتوتر وتصالح الذات مع القيم، خصوصا في ظل غيـاب الأسـرة النموذجية من فضاء القصص، مما يعني افتقاد الشخصـيات الحب والاستقرار والأمان، وسعيها من ثم للتوازن بالتعويض الإشباعي العفوي، حتى مع وجود شكل من أشكال التسـامي على الرغبات بممارسة العمل الفني أو الثقافي.

الشخصيات في المجموعـة مستسـلمة ذات وعـي فردي، لا تواجه عائقا اجتماعيا محددا، ولا تسعي إلى تغيير

ما ترفضه، بل تنفصل نهائيا عن هموم الجماعة، وتحلق في مستوى وجودي، كأنها بقضاء شهوتها للحياة تصارع الفنـاء وتتحدى الزمن.

الإطار المكاني للقصص منفتح ومتسع غالبا، وحـين يكون مغلقا نراه ينفتح داخليا على زحام من البشر والأفعـال والانفعالات. والزمن غير مقيد بلحظه السرد، بل يمتد فـي جميع القصص إلى الماضي البعيد والقريب، بوصفه مجـال تحقق مفتقد في الحاضر، أو مجال معاناة متواصـلة حتـى اللحظة، وما بعدها في المستقبل السردي.

وبرغم ظهور الطابع المحلي في استخدام مفـردات عاميـة وتفاصيل حقيقية - لم تكن القصص كلها واقعية، فما يجعلها كذلك هو بناء الحدث، وكيفية نموه التي نحكم مـن خلالهـا بكون القصة معقولة أو غير مألوفة في العرف الواقعي.

كان التوازن بين الغاية الاجتماعية والغاية الإنسـانية في (سهل الغرباء) هشا كتوازن الشخصيات فيها، فالعلاقـة بين الواقع الاجتماعي والواقع السردي مفتقدة، خاصـة فـي مدى العلاقات الحسية التي تحيل إلى وقائع رغائبية متحررة من أية تحسبات أو قيـود قيميـة، ومتحققـه فـي أصـعب

الظروف، إذ ليس هناك خصوم يحولون بـين الشخصـيات ورغباتها، فالعائق إما أن يوجد لدى الشخصية نفسها كـالقبح عند المنوبي وعائشة، أو الشيخوخة والمـرض فـي حالـة العجوزين، وإما لا يوجد على الإطلاق. الجماعة غائبة إذن، أو حاضرة غافلة، والعلاقات فردية تحركها الدوافع الداخليـة وتتسم بالتواصل الحسي الناجح والمشاركة.

وقد حـرم هـذا التـوازن الهـش بـين الإنسـاني والاجتماعي المجموعة من أبعاد أخرى كانت حرية بمنحهـا مزيدا من العمق، يؤكد التأثير في المتلقى بإقناعـه بمواقـف الشخصية ودفعه إلى التعاطف معها وتقدير دوافعها، خاصـة مع قيام المؤلف بتشتيت التواصل معه أحيانـا، مـن خـلال فرض خطابه على ساحة السرد، إما بالتدخل المباشـر فـي توجيه حركة الدلالة، أو عبر المستوى التخييلي.

قد يأخذ التدخل صورة كلية تشمل القصة كلها، كمـا في (عربة الموتى) حيث يوجد انفصام واضح بـين وعـي شخصية قاسم الحكيم العارف، وطبيعـة وجودهـا الحقيقـي بوصفة ناقل موتى، وهو ما ينأى بها عن ان تكون واقعيـة، أو كناية عن شخصية اجتماعية، ويجعلها تعبيرا عن وجـود

ثقافي مُنزل من وعي الكاتب على السرد.

وقد يأخذ التدخل في الحركة الدلالية للنص صـورة جزئية في التصريحات الخارجية التي تعوق انسياب السـرد، كقول السارد الضمني في قصة (مطاردة).. " للسطوح هنـا منعطفاتها ودروبها الخفية وفجواتُ وهمها الحبلـي التـي لا يدرك أنسها غير من عرف هذه المدنية في الثلث الأخير من هذه العقود المتناثرة"، فهذا التعليق من خارج وعي شخصية "ناجي" الذي تقدم القصة من خلال وجهة نظره.

أما فرض خطاب المؤلـف علـى القصـص عبـر المستوى التخييلي فقد ظهر في العلاقـات المجازيـة التـي حكمت لغة السرد أحيانا، فالمجاز يوقـف تـدفق الحـدث، ويفرض زمنية المؤلف وقدراته التخيلية على النص، إضافة إلى كونه يصف انفعاله الشخصي بالموقف، ويعبر عن تأملية حكائية ربما لا تناسب القصة الحديثة التي تحتاج إلى كثيـر من الحياد الانفعالي وعدم التحيز الأسلوبي، حتى يأخذ الحدث فرصته الكاملة في الخطاب والتعبير.

ظلت القصة القصيرة التونسية حتى الثمانينيات تقريبا متماسة الحدود مع الرواية، لظهورهما معا في مطلع القـرن

العشرين، ولانفتاح الثقافة التونسية منذ ذلـك الوقـت علـى ثقافات أخرى لم تستطع زحزحة إنتـاج الـذاكرة الوطنيـة، فتزاوجت معها في نصوص هجينية تجمع القـديم والجديـد، كالحديث والرواية في (حدث أبـو هريـرة قـال) لمحمـود المسعدي، أو الخرافة والقصة في (خرافـات) عـز الـدين المدني، والحكاية والقصة في (سهل الغرباء) لصلاح الـدين بوجاه، الذي يمثل بإسهامه الروائي والقصص والنقديي حلقه قوية في سلسلة المنجز الإبداعي والنقدي في تونس.

لا تضيق المسافة الفاصلة بـين القصـة والأنـواع السردية الأخرى دائما بسبب غياب التحديد المفهومي الدقيق من ذهن المبدع، بل لإدراكه له، بخاصة في الآونة الأخيرة، ورغبته التجريبية في تجاوزه بالانفتاح على التراث الحكائي المحلي من جانب، وعلى التراث الإنساني العام من جانـب آخر، وهذا ما أتضح جماليا وفكريا فـي مجموعـة (سـهل الغرباء) التي تؤكد أن أدبية النص ليست في استخدام المجاز والسرف الأسلوبي، بل في تأثيره على المتلقى، ذلك التـأثير المرتبط بقدرة المبدع على فتح السبل الخفية إلى غاية النفس الإنسانية وأسرارها المتقنعة، كشخصيات (سـهل الغربـاء)

بعزلتها الاختيارية وأدوارها الاجتماعية التي تموه على ذوات وحيدة مفعمة بعشق الحياة، والشوق للتواصل العفـوي مـع الأحياء.

شعبية مشرى السحرية

تتعدد أنواع الحكايات الشعبية بحسب موضـوعاتها التي تنحصر في قصص الأساطير والجان، النوادر والألغاز، الحيوان والشطار، والسير والمجتمع. ولكل نوع مـن هـذه الحكايات وظائف نفسية واجتماعية وجمالية ينهض بها شكل فني متشابه في أكثرها من جهة اتصافه بالمرونـة والتلمـيح وقوة حضور المتلقي.

ينحاز عبدالعزيز مشري[٦٨] في رواية صـالحة[٦٩] إلى تقنية كتابة سحرية تستوعب فلسفة الحكي الشـعبي، ثـم تطور منهجه، ليتسع لغايـات معاصـرة تتجـاوز الوظيفـة التفسيرية المعروفة في الأساطير، والغايات الأخلاقية الجزئية

---

(٦٨) قاص وروائي سعودي، من مجموعاته القصصية: موت علـى الماء، الزهور تبحث عن آنية، أسفار السروي. ومن رواياتـه: الوسمية، الغيوم ومنابت الشجر. وله سيرة ذاتية، لرحلتـه مـع الكتابة، صدرت عن نادي أبها الأدبي بعنوان(مكاشفات السـيف والوردة).

(٦٩) الهيئة المصرية العامة للكتاب، مختارات فصول، ١٩٩٧.

المستهدفة من الحكايات الشعبية.

يموت زوج "صالحة بنت أحمد" ويخلف لها ـ عـدا الدار والحقل والبقرة ـ رضيعا وطفلة في الثامنـة، تـزرع حقلها كأهل قريتها موسماً واحداً بالذرة، وتتعـرض مـثلهم لغزو الجراد الذي يطبخونه ويجففونه لأيام أشد جفافـا فـي السنة، ترفض صالحة عروضا متكررة للزواج من "عـامر" أغني أهل القرية، فيسمم بقرتها ويحاول إحراق بيتها. تشكوه للجماعة وتجد الإنصاف. يرافق عامر "ابن رابـح" التـاجر الغريب الذي يشتري محاصيل المزارعين، وتصمد صـالحة زمنا مع قلة ترفض البيع، لكن ابنتها ترى ما لدى الآخرين، وترغب فيما يناله أندادها، فتلين صالحة وتبيع.

يجدد "عامر طلبه وتجدد الرفض، فينتقم هذه المـرة بمحو اسمها من سجل البائعين، ليـرفض "ابـن رابـح" أن يعطيها ثمن المحصول، ولا تملك الجماعة لهـا شـيئا هـذه المرة، لأن التاجر غريب ولا يعرف من أهل القرية سوى ما يدونه في السجل. يضرب "عامر" ابنة "مرزوق التومي" لأن غنمها دخلت مزرعته، التي اغتصبها بمعونة شهود الـزور من مرزوق نفسه، فيقتله مرزوق ويسلم نفسه لقاضي حكومة

السوق. تعفو "عزة" ابنة "عامر" عن "مروزق" وتطلب عفـو صالحة عن أبيها.

ويقطع "ابن رابح" ما كان يمنحه لفقيه القرية مقابـل خدماته، فيحرض الفقيه الناس على رفض البيع لـه، لأنـه يخدعهم. يغضب أهل القرية على الفقيه، نظرا لاستغلاله لهم وخيانته، ويلتفون حول أحد المتعلمين. يطلب "ابـن رابـح" الزواج من "سعيدة" ابنة صالحة فترده بعنف وتطـرده، ثـم يجيء غرباء لتخطيط الطريق الممهد مع أمر بإزالة كل مـا يعترضه، تتشبث "صالحة" ببيتها، لكنهم يهدمونه في النهاية.

ليس ما سبق عرضا لجميـع محتـوى الروايـة، إذ يصعب تلخيصها. لا يوجد في (صالحة) حدث كبير ينمو إلى قمة محددة، بل توجد أحداث صغيرة ومواقـف متواليـة لا يُحسم أي منها إلا نادراً، وما يروي في مضامينها ليس سوى الزمن، عمر "صالحة" الذي تصنعه هذه المواقـف اليوميـة المعتادة بقسوتها الاستثنائية - فـي الوقـت نفسـه - لأن "صالحة بنت أحمد" عاشتها مرة واحدة.

تعبر الرواية عن نظام اجتماعي مهمش يقـع علـى أطراف الخريطة الاجتماعية والسياسية للمجتمع، وهي تقـدم

ثقافة هذا النظام بعناصرها الأولية المكونـة مـن: الطبيعـة والأساطير، الدين والاقتصاد، اللغة التـي تمثـل إدراكهـم الخاص للعالم، وأخيرا العرف وسلطة الجماعة في إدارة هذا النظام بالمتمسكين به والخارجين عليه. "صالحة بنت أحمـد" امرأة نموذج لكل سيدة عربية يتعـرض اسـتقلالها الـذاتي للتهديد، فتدافع عنه بوسائل نبيلة وشـجاعة فطريـة، وهـي تعيش في قرية لا نعرف اسمها أبدا لأنها كل قريـة عربيـة تمر بمرحلة الانتقال من طور اجتماعي إلى طـور آخـر لا نستطيع وصفة بالرقي والتقدم، لأنهما لا يرتبطـان بـالثراء والانفتاح المرموز إليهما في نهاية الرواية بـالطريق الـذي اجتاح بيت صالحة، في إشارة ذكية إلى أن قوي التغييـر لا قلب لها.

يتجلى في رواية (صالحة) بحيوية طبيعية حضـور الحيوانات كبيرة وصـغيرة، بريـة ومستأنسـة، وحضـور النباتات والماء والتراب والشمس والمطـر والـريح، وكـل مفردات الطبيعة التي تكمل حضور الإنسان نفسه، ويتركـب من علاقته بها تاريخه. وتحضر الأشياء أيضـا فـي عـالم "صالحة" الذي لا تغيب عنه السمات الإنسانية، لا من بـاب

التشيؤ الذي يتحكم في العلاقات الاقتصادية، لكن من باب الحضور الطبيعي الذي تتحدد فيه الفواصل بين الإنسان والأشياء، دون أن يمنع التحديد تلازم وجودهما أو ضرورة علاقتهما، مثلما يتضح من الدور الذي قامت به الأشياء التالية: صندوق عامر، سيارة ابن رابح، سلاح مرزوق، موتور أبي عطية، وعشرات الأشياء الخاصة بصالحة نفسها، مثل: دلة القهوة، الحلي الفضية، الوتد، كيس الحبوب، القدور، مهد الرضيع.. الخ.

تمثلت في (صالحة) الخصائص البنائية المميزة للحكاية الشعبية، مضمونا مثل: الاعتماد على نموذج أو بطل، الالتزام بالواقع، الاستعانة بظلال ميلودرامية، واستهداف غاية. وشكلا مثل: تقسيم المتن، استخدام العامية وأسلوب السرد الشعبي. تصور الحكاية الشعبية دائما كفاح أبطالها في سبيل غاية هي الحرية أو الانتقام أو حماية اختياراتهم في الحياة، وكذلك كانت "صالحة" تناضل في سبيل استقلالها ورعاية أولادها، ومثلما يواجه البطل في الحكايات اختباراً للقدرة يتمثل دائما في صعوبات وأهوال يجتازها بمهارة، ليفوز بالاعتراف والتقدير، واجهت صالحة صراعاً

شريفاً مع الطبيعة القاسية من جانب، ومع انحرافات بشـرية من جانب آخر، فكانت بذلك امتداداً للأساطير التي تصـور الأم العظيمة، المستعصمة بمثالية خلقية وقوة روحية تتفـوق بهما على المرأة النموذج، تلك التي أسهب الراوي الشـعبي في تصوير جمالها الظاهر وتفاصيله الدقيقة المثالية.

وقد التزم "مشري" في (صالحة) بالواقع للتعبير عـن جماعة شعبية منعزلة تتحرك وفقاً لنظام خاص يعتمد علـى حكمة الخبرة الجمعية في انتخـاب القـوانين والأعـراف، واستهدف منها - مثل الراوي الشعبي - غاية تتمثـل فـي تأصيل بعض القيم الإنسانية، وتأكيد بعضـها الآخـر عـن طريق النقد الاجتماعي الإيجابي وغير المباشر، وهو مـا لا يمنح فرصة للمبالغة في الميلودراما، وإن كان يحتـاج إلـى بعض ظلالها التي تتحرك لها عواطف المتلقـين، مثـل: ذل الاحتياج، مظاهر الترابط الأسري، قهر المرأة الوحيدة، قسوة الانتقام، وشفاء نفوس الضعفاء.

أما الشكل الفني في (صالحة) فقد جاء موافقـا كيفيـة بناء السيرة الشعبية، التي تتكون عادة مـن مجموعـة أخبـار وحوادث متفرقة ثم تجميعها في شكل موحد يسهل توزيعه على

حلقات. وقد جنح عبدالعزيز مشري إلى هذا الشكل بغية التماس تأثير واقعي يتسق مع استخدامه للعامية، في الحوار غالبا وفي السرد أحيانا، ومع إيثاره طريقة الحكي الشعبي بما فيهـا مـن تداخل أزمنة. وإحاطة بما يحدث في أماكن مختلفة، وبما تُحدث به الشخصيات نفسها،..

"راحت أيام، وجت أيام كما يقولون، وجاء مرسول من ابـن رابح إلى صالحة بنت أحمد، قال:

- ابن رابح يقول بعد مـا فكرتـي فـي الموضوع اللي بينك وبينه، ايش تقولين؟

- روح قل للي أرسلك ما بينـي وبينـه موضوع.

أدرك ابن رابح أنها لن ترحب به، وتذكر ما قالـه صـاحبه عامر ذات مرة، وهو يطوف معه على بيوت القرية، ويقفان على مقربة من بيتها. حك رأسه وقال لخاطره يبدو أن ثمرة الموضوع ستكون شعيراً، وكما يقولون "حنطة والا شـعيرة؟ ها إنها شعيرة"[(٧٠)].

استفاد المؤلف أيضا مـن الميـل الشـعبي لفسـلفة

---

(٧٠) ص ١٤٠.

الأحداث اليومية وربطها بمأثورات الحكمـة الجمعيـة فـي الأمثال ـ كما سبق ـ والقصص المروية مثلما نـرى فـي الشاهد التالي..

"قالت صالحة لبنتها المستدفئة بحضورها:

- اسمعي يا بنتي.. يقولون كان في الزمان القديم قطة نظيفة وأمينة إذا تركها أهل الدار قرب الطعام لا تمد رأسها فيـه.. حتى يقطعون لها منه، وإذا رأت فأراً أو ثعبانـاً، أو عقربـاً ناوشته بيدها إلى أن تقتله. يوم، امتلأ بطنها بالذراري، ولدت ثلاث قطط صغيرة.. فاض مواؤهم في الدار، كانوا يطلبون طعاماً، وكان الوقت شحيحاً سنتها، وإذا شح الزمان شـحت الفئران. خرجت القطة تدور عن الطعـام، فعـادت خاليـة، فكرت، وفكرت وعادت حتى انشقت حلقتها، كـان أولادهـا يموجون ويتلاوون حولها من الجوع، وحين فاض بها الإشفاق والألم عليهم.. أكلتهم واحدا واحدا فانكظم بطنها.. ماتت!

شهقت "سعيدة" شهقة العجب المفاجيء.. وضعت كفها علـى فمها، ومدت عينين معقودتين تلم جفنيهما من الدهشة إلـى أمها، وقالت:

- طيب، هذا.. ما هو حرام؟

- البسة، ما تعرف الحرام، تعرف إنها مـا تقـدر تشـوف أولادها يموتون قدامها من الجوع"[٧١].

بضدها تتبين الأشياء - كما قال المتنبـي - لـذلك ظهرت "صالحة" بجانب مثلث الظلم والاعتداء - عامر وابن رابح والفقيه - واضحة التكوين ومحددة الملامح كأنها بطلة ملحمية. الفرق بين بطل الرواية وبطل الملحمة أن الأول فرد والثاني ظل لجماعته، وقد بدأت صالحة بفردية مستقلة تبحث عن موضوع حفظ حياتها، وحياة طفليها، ثم انتهت بملحميـة حين فرضت وجودها على الجماعة، ونقلت - فـي أحيـان كثيرة - الموضوع إليهم، وبذلك التغييـر المنهجـي طـور عبدالعزيز مشري سيرته العصرية، فقد حلت المرأة في مكان احتله دائما الرجل البطل المنصور، وجاءت النهايـة غيـر السعيدة بانهزام "صالحة" مخالفة للمعهود شعبياً، ومؤكـدة - بمفارقة واضحة - حتمية انتصار الخير.

نعم.. انهزمت صـالحة، لكـن قيمهـا انتصـرت. الاحتكام للضمير، التسامح، تقدير الجماعة، وصيانة النظـام الاجتماعي، هذا - وكثير غيره - ما تسامت بـه صـالحة/

(٧١) ص ٥٩.

الفلاحة الأمية إلى أعظم درجات الإنسانية، محققة للروايـة والروائي غايات جوهرية تواجه - بوحدة مضمون القيمـة- العداء والاختلاف، وغيرهما من أسـباب تفكـك الجماعـة العربية.

نصوص مفتوحة وسياسة إغلاق[٧٢]

"الكتاب يظهر من عنوانه" مقوله يرددها الناس في بلادنا، وأراها تختزل واحداً من أهم مباحث النقد التجزئيي الذي ينهض تفسيره للنصوص على عزل واحد من مكوناتها البنائية، ثم اعتماده أصلاً للتحليل. من هذه المكونات عتبات النص، أو ما تصورناها - من قبل - مجرد فضول هامشية زائدة على المتن، ويمكن تجاوزها عند القراءة لعدم إسهامها في الإضاءة والكشف، مثل: العنوان، التصديرات، التقديم، الهوامش، الخ. "الكتاب يظهر من عنوانه" ومن غلافة كما أضيف دائما، رغم معرفتي بوقوع العنوان والغلاف في منطقة هيمنة الناشر، إذ أفترض - في كل الحالات - تواطؤ الكاتب بالاختيار أوالقبول، بخاصة عند وجود خيوط اتصال دلالية تربط مكونات الغلاف بمتن النص.

يمكن اكتشاف الكثير من قراءة غلاف (حكاية سحارة)[٧٣] للدكتور عبدا الغذامي[٧٤]، فهو غلاف حي

(٧٢) عكاظ، ٢٠ أبريل، ٢٠٠٠.

(٧٣) المركز الثقافى العربى، بيروت - الدار البيضاء، ١٩٩٩.

تشعرك مكوناته المتغيرة النامية بوجود حركية دلالية تؤازر الدلالة الكلية المستفادة من الخطاب العام من جانب، وتتقاطع ـ من جانب آخر ـ في زوايا التقاء خلافية تكشف تراجـع التناول بمراحل عن ذهنية الطرح واتساق المداخل.

يتجرد اسم الكاتب في الواجهة محتميا بخط دفاع يقيه سخونة العنوان المتّقد تحته، وفوق مربع خطي يضم سحارة مفتوحة تخرج منها أوراق وشجرة سدر تتلوى متجهة إلـى أحد جانبي المربع حيث يوجد خارجه بداية نص أبي العباس المبرد "وهذا... من تكاذيب الأعراب"، هـذا الـنص الـذي يكتمل على الغلاف الخلفي بإزاحة اسم الكاتـب والكتـاب، والسحارة ـ المفتوحة في الأمام تنغلق بإصرار يد طفوليـة تجاورها أخرى تخترق السقف، لتسحب من الداخل الأوراق، ثم تلقيها بلا نظام! فتحٌ واعد بانفتاح وخروج ونماء يؤول إلى

---

(٧٤) ناقد سعودي، صدر له: الخطيئة والتكفير"مـن البنيويـة إلـى التشريحية"، تشريح النص، ثقافة الأسئلة، النقد الثقافى، المـرأة واللغة.

إغلاق قاهر وعشوائية اختيار، هذا ما يشي به الغلاف،[٧٥] وهو نفسه فيما أرى مضمون استراتيجية الكاتب لسياسة النص وتحديد مسار الحكايات.

حكاية سحارة أم حكاية ما فيها؟ يكشف التباس العنوان مبكرا عن تردد الكاتب أمام منحنيات تصنيفية للكتاب، هل هو: مقالات مشهدية، صور قصصية، رواية، أم رواية رواية؟! أصل الحكاية مقالات متوالية نشرت في صحيفة الرياض، انتقى منها الكاتب ما رأى أنه يصمد لأشراط كتاب، ولا خطر من المنشأ إذا اتسق المآل، كما أن (حكاية سحارة) غادرت بنضجها الفني حدود الصور القصصية، وتجاوزتها بمراحل، تبقي الرواية أو رواية الرواية، وتجمع بينهما بعض اتجاهات القص الحديث، حيث تجد ممارسة عفوية مؤقتة، تدفع المتلقي إلى نمط من

---

(٧٥) 

المشاركة الفعالة، عبر تتبع المبدع ذهنيا في عملية الكتابة، الكتابة التي تصبح تجريبا دائما مادته العالم وأدواته الحواس في ارتياد دائم واكتشاف، وهذا بعينه ما تجده في سحارة الغذامي، فلماذا حكاية لا رواية؟

الحكاية تداعيات غير منضبطة بصرامة، يمنحها أصلها الشفاهي حرية وانطلاقاً بغير قيود، كما يتيح لمن يحكي إمكانية الحذف والإضافة وفقا لهواه، وإمكانية تقسيم المحكي على عدة لقاءات، يتوقف كل منها عند نقطة ثرية مثيرة، تامة وناقصة في آن، تامة من جهة الموقف المفرد، وناقصة من جهة اتصالها بالموقف الكلي العام.

يشير الاختيار ـ إذن ـ إلى هاجس تأصيل، وهو ما يتردد بوصفه رائد منطلقات الدكتور الغذامي الفكرية، فالحكاية تفترض وجود أصل ـ حقيقي أو متخيل ـ يأخذ عنه من يحكي، وهذا سر التسمية المستندة على تراث من القصص العجائبي القديم والمنجز الروائي التخييلي المعاصر. وقد صرح الكاتب ببعض الأصول التي دفعته على تأليف هذا الكتاب(٧٦)، وأسرف في التقديم بما يدل على انعدام الحافز

(٧٦) "ومثلما أن طه حسين قد عثر على تلك المخيلة الطريفة فإنني قد

المعرفي لتأليفه[77]، وعلى منهجه المتمثل في إلغاء الابتكـار لصالح النقل والاتباع، إضافة إلى أن في ذكره الجاحظ وطه حسين مغزي تبريرياً لإرضاء القراء، وتمسكاً بالسند العـدل دفعا لاحتمال الابتداع.

قام الكاتب بعملية تأصـيل كبـرى فـي المقـدمات المتعددة والإشارات، وألح عليها إلى حد أثـار الشـك فـي قيمتها، لأنها لا تستقيم مـع غيـاب أصـالة الـنص نفسـه ومجهولية مؤلفه. فنسبة المؤلف - أي مؤلف - كتابته إلـى غيره تشير إلى حالة من مفارقة النص، والرغبة في التنصل من تبعة الكتابة بالتنكر لها، وإلصاق تهمة جموحها وتمردها

= وجدت نفسي أمام مخيلة فيها بعض الشبه مع مخطوطه طـه حسين وفي هذه المخيلة عثرت على سحارة قديمة وجدت فيهـا مطويات من الأوراق القديمة والمخطوطات وشرعت أنظر فيها وأقلب في صفحاتها فوجدت فيها طرائف من الكتابات وبعـض المدونات والملاحظات التي كان صاحب الشنطة يكتبها ثم يلقيها في سحارته هذه" ص ١٠.

(٧٧) الكتابة عمل وعامل، فعل وحافز، ومع ذلك تحتاج لتبرير وجودها الثقافي، حتى لا تتحول إلى خزانة متعلقات شخصية أو سـاحة للذكريات.

بآخرين.

والدكتور الغذامي لا يكتفي بإنكار بنوة حكايته، بـل يزيد فينسبها إلى متعدد مجهول مؤكدا دعواه بتقـديم أصـل صفاتها الوراثية وتاريخ وجودها الانتقالي، بداية من الجاحظ والمبرد حتى طه حسين.

"كل امريء مادح هره" والمرء يعجب بابنه وشعره، كما يقولون، فلماذا نفي الكتابة بنسبتها إلى آخـرين أو عـدم نسبتها على الإطلاق؟! التبريرات تتعدد، ولكني سأوجزها في اثنين، الأول: استحضار صورة الرقيب الضـد، ومحاولـة تضليله لاحتواء رد فعله. والثاني: استشعار مأزق السبق إلى كل جليل من الأفكار، ومن ثم السعي لإثبات وجـود الـذات بتنمية المعنى على نحو يخالف السابق.

الهروب من الرقيب لا يصنع أدبا عظيماً، كمـا إن هيمنة فكرة تجاوز منجزات السابقين مع الاعتماد عليهـا ـ في الوقت نفسه ـ ستحصر جهد المبدع في عملية التحايـل لإخفاء معالم وجود الآخر، إضافة إلى أن انتشار هذا التقليـد الإبداعي في السنوات الأخيرة أدي إلى فقدانه بريـق جدتـه

وجدواه[٧٨]، فكل سفينة لا يكون ريحها منها فقيرة، كما يقول المتصوفة، والاعتياد حجاب.

نفى الدكتور الغذامي شيئا -إذن ـ وأثبـت أشـياء، أقصى كتابته وصدر وجوها متعددة للذات المبدعـة المنفيـة المرفوضة، التي يُساء فهمها وتقـديرها، وتواجـه ـ رغـم إنتاجيتها المتميزة ـ بازدراء.

توارى الكاتب خلف المتنبي وعبدالقاهر الجرجـاني وميمون بن قيس وأمري القيس والمعري وقيس بن الملـوح وعمر بن ابي ربيعة، الذين تواروا ـ بدورهم ـ مـرغمين وراء الظهور القوي للناقد "حداد الجـذاري"[٧٩]، وصـديقه

(٧٨) تمادي الحداثيون ـ للخروج من دائرة سـيطرة القـديم ـ فـي ممارسة إجراءات المماثلة والتضمين ومنحها مسميات احتفالية، مثل: التناص، التلبس بالآخر، المرايا، الأقنعة، النص الموازي، إلخ. حتى صارت ممارستهم بدورها عادة تستدعي الخرق.

(٧٩) وتعلمون أنني قد كتبت لكم حتى الآن خمسين تقريرا عن خمسين ديوانا كلها لا تصلح للنشر ولا يجوز نشرها في داركم المـوقرة لأنها تنطوي على فساد لغوي وذوق مشين، ولكونهـا تخـالف العرف والتقاليد التي تعلمناها من معلمينا الأفاضل عـن معنـى الشعر وشروطه، وعن حدود التعبير والذوق".

الأستاذ "طابع المصححي"[٨٠]، والـدكتور كاتـب التقريـر العلمي[٨١]، وبطل الحكاية الطويلة، الأسـتاذ مسـعود بـن عبدالقيوم[٨٢].

ليست صدفة أن يكون المنفيون - عدا الجرجاني - شعراء، ولا أن يتراجعوا إلـى خلفيـة النصـوص ويتقـدم

---

(٨٠) "وقد حدثنا أهلنا في وادي الدواسر عن رجل معتوه يعـيش فـي جبل "التوباد" ملأ الأرض تشهيرا بامرأة صالحة محصنة، أذاها في بيت أهلها ومازال يؤذيها في بيت زوجهـا ويـذكر اسـمها الصريح في أشعاره وأوهامه، وكل يشهد بجنونه وبقلـة عقلـه ويعيش طليقا يشيع شعره بين ضعاف العقول"..

(٨١) "ولقد ضيع الأخ عبدالقاهر وقته ووقت قاريء اطروحتـه فـي كثرة شروحه لهذا المصطلح وهو في ذلك كله لا يفعـل شـيئا سوى أن يزيد من غموض مصطلحه ويزيد من تعقيد موضوعه، ولو هداه ا واكتفى بما قاله أهل العلم في هـذا الشـأن لأراح واستراح وقال قولا لا مشاحة فيه وسلمك من الخلـط والخطـل والجدل وإطالة الكلام فيما لا فائدة منه".

(٨٢) في تلك الحكاية يمثل مسعود بن عبدالقيوم شاهدا مثاليا على حالة فصامية تمر بها الشخصية الإبداعية حين تخضع لآلية قص بلا ذاكرة.

للصدارة مجهولون رجعيون، محجوبـون بـالفكر الجامـد والأحقاد، فالشعر إبداع العرب الأصيل، والشاعر العربي ـ المبدع الحقيقي ـ كان ـ ومازال ـ كائنا إشكاليا يتمحـور وجوده حول قضايا خلافية ومشكلات تضعه باستمرار علـى صراط الرفض والتحدي والصراع.

لقد فتح الدكتور الغذامي سحارته على كون حكـائي مدهش، يتحرك في ساحاته المشرقة بشر عاملون منتجـون، ويقبع في ردهاته المظلمة آخرون متربصون، كالذين نـراهم في واقعنا يزلزلونه كل حين، ويهدمونه فـوق الـرؤوس. لا يصف الكاتب ـ في نصوص التقارير الأولى ـ شخصياته، ولا يربكها بالأحداث، بل يجعلها بـذكاء تصـف الآخـرين مطمئنة، فتكشف الواصف والموصوف والمرجعية والاتجاه.

إن ارتقاء القص ـ في نظري ـ قرين تحوله مـن الوصف إلى التعبير، وفي تلك التقارير تعبير مبدع عن الوهم المغلق، المؤسس على إحساس بغيض التعالي بحكمة الـذات وصواب حكمها في مقابل فساد عقل الآخـرين، لـذا رأينـا "الجذاري" و"الدكتور" "والمصححي" ينتدبون أنفسـهم حُمـاة للأخلاق والقيم، رُعاة للبلاد والعباد، يفكرون نيابـة عـنهم

ويحكمون، ثم يختارون بفرض كفاية لاعين. لقد كشفت هذه النصوص - ببساطة مقلقة - عما يحكم دولة الإبـداع مـن فكر مؤسسي قاصر، وضمير تدميري يمتهن الهدم. ألم يجـد الناقد "الجزاري" بين خمسين ديوانا واحدا سليم الذوق يوافق العرف؟!

إنها المعرفة الضالة المبنية على حقائق مشـوهة أو على غير حقائق، ومع ذلك تجزم بوضوح مطلق ويقـين لا يتوقع الخطأ لحظة ولا يحتمل الشك. نصوص ثلاثة في أول السحارة قد تنساها إذا اسـتغرقتك الحكايـة الكبـري، ومـا تعرض له بطلها مسعود بن عبدالقيوم، ولكني أراهـا مـن أجمل ما قرأت في هذا العام[٨٣]، وأكثره إخلاصـا للجانـب الأول من مهمة الإبداع، وأعني به طرح الواقـع أو رصـد الحال، أما الجانب الآخـر الاستشـرافي المسـتبق قواعـد الانتظار فقد غاب عن نصوص السحارة، مثلما يغيب عـن أكثر نصوص قص الأثر والأتباع.

تلبيس علماء، تعسف نقاد، جمود ناشرين، انـدحار مثقفين، هذا ما تفضحه النصوص وكأنها تروج للثبات، تجرم

(٨٣) أعني عام ٢٠٠٠.

التغيير، وتزين الرضا بالظلم، ما دامت قد فرضـت علـى شخصوها الخضوع، ولم تعنهم على مقاومة الإلزام. لا أظن الكاتب ـ الدكتور الغذامي ـ استهدف هذا، أو فكر فيه، لكنه أراد أن يُخرج مخبوء سحارته الإنسانية الغنية، ثم فاته تأكيد فحص المعروضات، وتنظيمها على نحو يضـمن معـدلات ربح وافية وفوائد للإمتاع.

النصوص مفتوحة، غير أن منهج تقـديمها يخضـع لسياسة إغلاق بدأت مبكرا من نصوص التقديم، حيث بـالغ الكاتب في إثبات خياليتها، ليؤكد كونها حقائق تحجب تجارب ذاته المتوارية، ثم أعاد إلى قاع السحارة شخصيات ابتكرهـا ورسم ملامحها النفسية والعقلية بإتقـان، مثـل: الجـزاري، المصححي،، ماجد، والخباز الذي طار.

لماذا قطع الكاتب الطريق على نصوصـه وأغلـق المسارات؟!

أستطيع أن أجد أكثر من إجابة، ويستطيع الكاتب أن يقول إنه يهدف لواحدة منها أو غيرها، خاصة مع وجود قنوات اتصال خلفية بين هذه النصوص وحكاية المعلم مسـعود، فجميعهـا تتفق في ارتداء عباءة المخيلة المطلقة إلى أقصـى الحـدود،

متحررة من حواجز الفكـر والسـببية والتـوالي الممنطـق والاطراد. ما جاء بصدد نقد المجاز في التقرير عن أطروحة الدكتوراه يتصل بما ورد في حكايـة مسـعود عـن مـوت المجاز، وعشق مسعود لشعر المتنبي يُحيل إلى تحذير الناقد الجزاري من خطورة لغة الأخير المؤثرة، وهكذا تستطيع أن تجد بقايا رائحة واحدة تشمل الحكايات التي تجـاورت فـي السحارة المغلقة مع البخور والحناء، ومع ذلك أميل إلى كون المسألة عدم دقة اختيار، وهذا مـا تؤكـده لوحـة الغـلاف الخلفي.

لقد أقحم الدكتور الغذامي يده في سـحارة مقتنياتـه القديمة، وخرج أولا بمتفرقات، ثم عرفت يده طريقهـا فـي دروب الخزانة المعتمة، فخرجت بحكاية مسعود التي بـدت متكاملة، وهي في الحقيقة كسابقاتها مغلقة، ومعلقـة نتيجـة حبس الكاتب تداعياتها على ذمة الجزء الثاني من حكايـات السحارة.

الإبداع - شأن جميع جوانب الثقافة - مراوحة بين التماثل والاختلاف، المحافظة والتجديد، الإفـادة والتـأثير، وبقدر توازن هذه المتقابلات يكون انحسـار- أو انتشـار-

الفعل المحرض على موالاة التطور والتغيير. طـال زمـن رضينا فيه بالإيحاء والتلميح، واعتبرناهما قصد الفن البليـغ، لكن.. ما دامت التجربة الثقافية قد أثبتت أن الأشـياء تـأتي بضدها، فلماذا لا يكون الفضل أيضا للتصريح والمباشـرة. الحال يعرفه الجميع، والتوقف عن رصده بتوريـة وترميـز يمكن أن يطرح كيفية التجاوز، أو ـ على الأقـل ـ سُـبل المعايشة والتكييف. لماذا تقهقر المبدعون مقيدين بالصـمت، وتحررت ـ في نصوص الغذامي ـ أصوات الأدعياء؟!

ربما خرجت بهذه التساؤلات عن الاهتمام بما كتبـه الغذامي إلى الاهتمام بما لم يكتبه، وما كان حريا به أن يكتبه لتأييد وجهة نظري، وهنا كنت أحاول فصل القمح عن القش، لكن في مجال الأفكار لا الأدب، وذلك بالطبع من تـأثير أن الغذامي ناقد بالأساس، وأن الكتـاب غيـر محـدد نوعيـا، وتتجول فيه بحرية تامة الأفكار النقدية المشهورة في منجـز الكاتب، غير أن الأهم من ذلك هو تأثير ما توحي به (حكاية سحارة) من أن الغذامي محام بارع يتحدث باسم العدالة أكثر مما يتحدث باسم موكله البري،، أي لا يدافع بكتابتـه عـن الذات، والإنسانية كلها من ثمّ، بقدر ما يدافع عن قضية.

تشكيلات الموت والغربة(٨٤)

تُرى الأعمال كلها عند المـوت سـيئات، ويغلـب الخوف الرجاء، يصير الغني نارا، ويستوي الفقر خصـما، يتكشف المُلك عن غرور، وتتبدى الأمـاني خـداعا. إنهـا القيامة، حيث العمل الغابر، والغابر الوهم، والوهم شـتات، وحدة والجمع محتشد، انفراد والخلائق تجتمع، فرار مـن لا أين، وجزع إلى صاحب الأين، طلب ثم خروج، زحزحة أو ولوج، تولى برحمة المولى فيكون ـ بعد الهـول ـ بإذنـه الثبات.

هو الموت إذن! ذلك الغول الأسـطوري المخيـف، المتربص في ظلمة أنفاق التيه، لا وهم يتصوره، ولا خاطر يستدنيه، سيرته مستبشعة ومشئومة مثلما يصـورها "عبـده خال"(٨٥) في كل أعماله، حيـث تتصـدر المشـهد "تيمـة"

---

(٨٤) عكاظ، ٢٧ يناير، ٥ فبراير، ٢٤ مارس، ٢٠٠٠.

(٨٥) قاص وروائي سعودي، من رواياته: "الموت يمـر مـن هنـا"، "الأيام لا تخبيء أحدا"، ومن مجموعاته القصصية: "حوار على بوابة الأرض"، "لا أحد"، " ليس هناك ما يبهج"، "من يغني فـي

الموت/الغربة، تنزوي في الجوانب، أو تقبع فـي الأعمـاق بتحفز وانتظار. موت قريب/ مُبعـد يتجـول فـي النفـوس والحارات، ينفث روحه في الأحلام والعلاقات، تتغير وجوهه وطقوسه، فتتسع أبعاد حياته بقدر ما ينجز من قبضات.

في رواية (مدن تأكل العشب)[٨٦]، لعبده خال، يتجرد من الموت حسام أهوج يحصد روح القافلـة المتجهـة إلـى الحجاز في رحلة مشئومة، تذكر بوصف الرحلة فـي الأدب القديم، حيث الصراع مع الطبيعة والكائنـات أهـم ملامـح الوجود الإنساني فيها. تبتلع إحدى الآبار المكشـوفة امـرأة وابنها، ويقف الجميع مشدوهين على حافة البئـر، بعـد أن عجزوا عن التصرف لنجـدة المسـكينة. ويعتـرض أحـد المسافرين على منع الحادي من الغناء، فيتصايح الحجاج بأنه صاحب القلب المظلم الذي جلب الشـؤم للقافلـة، ويرمونـه بالحصى حتى يموت.

وتموت جدة يحيي الغريب فتدفن في قبر عابر بجوار كومة أشواك، وعبدا مبروك يدفن نفسه في أحـد القبـور

هذا الليل".

(٨٦) دار الساقي، لندن، ١٩٩٨.

خشية من الطائرات، فيموت هلعـا قبـل أن يمتلـي القبـر بالتراب. وفي جيزان تقسم الطائرات الموت على المقيمـين والهاربين، ثم تمضي تاركة أجسادا نخرها الموت وأصـواتا مفجوعة تعدد موتاها. ويموت صالح الحنوني ملتصقا بولـده الذي انتظره سنوات طويلة، ويعشش الموت في طرقات قرية يحي وبيوتها بعد أن هرب أهلها منها "بجوعهم وأمراضـهم المستعصية". والعصافير الملونة تعبر القرية بسرعة، لتعـود إلى موطنها قبل الشتاء، لأنها إذا تغربت تموت.

وتتكشف في مجموعة (ليس هنـاك مـا يـبهج)(٨٧) ملامح الموت المعنوي بوصفه جسراً حتمياً للموت الأبـدي، فنرى في قصة (رشيد الحيدري) أحلام رشيد القومية وهـي تموت، فتصاب شخصيته بتحول حاد، ثم ينكشـف غطـاؤه بالفضيحة/الهزيمة/الخديعة، ويستبيح أهـل الحـارة ظهـره ويطاردونه بانتقام وحشي وتواطؤ خـائن، ليختفـي زمنـا طويلا حتى يأتي الخبر بموته.

وفي (أناشيد الرجل المطارد) تموت ثقة المطـارد، من الجوع والتعب، فيما يبثه المذياع ليل نهار، فيسرقه فـي

---

(٨٧) مركز الحضارة العربية، القاهرة، ١٩٨٨.

النهاية ليريح الناس من أكاذيبه. وفي (برحة العنبري) تموت أحلام أهل الحارة في الثراء، وتتبـدد أوهـام كنـز الـنفط المطمور، ثم تموت الحارة كلها حين تتقوض الأرض الهشة، وتبتلع البيوت والناس، وتتدفق منها الأوحال كالسيل جارفـة في طريقها كل شيء.

أما قصة المجموعة (ليس هناك ما يبهج) فتبدأ بموت والد السارد وذهابه مضطرا إلى حارته القديمة لدفنه، ولأنـه مرتبط بموعد عمل يدوس على كل قيمـة، ويتجـرد مـن الشعور، فيحمل والده في سـيارته، ويظـل ينتقـل بالجثـة المتحللة دون أن يستطيع دفنها، كأنه يحمل على ظهره لعنة أسطورية لا يملك دفعها أو الهرب منها.

وهكذا الحال فى روايات: الموت يمر من هنـا[88]، والأيام لا تخبئ أحداً[89]، ومدن تأكل العشب يمكن الاستدلال على انقطاع عبده خال لرصـد مظـاهر المـوت العادي/ المعنوي، وقهره للأحياء البائسين. لقد تسـال عبـده خال إلى حمي الوحش الغالب، ولا يوجد ثم سوى المـوت:

---

(٨٨) المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٩١.

(٨٩) دار الجمل، المانيا، ٢٠٠٠.

مغلوبا مقيدا في غربة أزلية، ومنبوذا يقتات مصير وحشـة قهرية كالدهر" فيه شراسه وليان" ومع ذلك لا يُرمـى بغيـر اللعن وسوء الفهم، كالدهر مجحوداً مبددا وهو قرين المـرء، يسكنه مثلما يقيم دم الحياة في شريان.

إنه الموت، أو عالم عبده خال.

موت غالب ولمن غلب أعوان، أخلصهم فـي عـالم عبده خال - غربة قدرية تنهش مقاومـة الأرواح وتعـدها للاغتيال، مكان مؤقت وأخر مفقود يقيم في الذاكرة، آخرون هم الجحيم، وحياة مفروضة خارج الزمن، هواجس مسيطرة محرضة على البحث عن شيء ما، أو انتظار ما لا يجيء.

تصطف أحداث رواية (مدن تأكل العشب) وإحـدى تجاربها في قصة (وقال واصب.. وامعنى)[٩٠] - تحت لواء تغريبة قهرية آلت إلى استسلام عاجز، وتعايش إجباري يفني الروح ببطء وانتظام! فيحي الغريب الذي أرغم على التغرب طفلا كي لا يموت أخوته جوعا - حين حضر الموت الوادي - احتفظ بقريته في أعماقه جبلاً صامداً، وكلما جرفته ميـاه الغربة أوى إليه معتصما به، واللوعة تثمر بداخلـه شـجنا

(٩٠) مجموعة من يغنى فى هذا الليل، دار الراوى، الدمام، ١٩٩٩.

واغترابا جديداً.

لقد ظل يبحث عن أهله حتى أضناه البحث وعزلـه، فلا هو وجدهم، ولا استطاع أن يعيش خارج إطار عزلتـه، تعرض للفاقة والازدراء، استغل الآخرون ضعفه، وساعدهم هو باستسلامه للحيرة ورثائه لنفسه، ثم تخاذله عـن تحقيـق أهدافه. لم يكن طاهر الوصابي الذي خدعه جانيا بقدر مـا كان ضحية للغربة واستغلال "أبي الزين" له حتى لـم يعـد صالحا لشيء سوى البحث عن سراب تشكل بملامح امـرأة، هام بها وقضي عمره يرتحل طلبا لها، ولمـا وجـدها فـي النهاية إذا بها الخدعة الكبرى، امرأة كأية امرأة، وأبعد مـا تكون عن تفاصيلها الفاتنة في تصوره.

حياة مؤجلة في مكان عابر مؤقت خلـف حجـاب البحث عن الآخر/ الذات/المعنى، ذلك ما تنشأ منه تشكيلات موت الشخصيات واغترابها في نصوص عبده خـال، تلـك الشخصيات القلقة المتوجسة التي تحترق شوقاً وتتفتت مـن الاحتياج. في قصتي (الجدار يئن مرة أخرى) و(من يغني في هذا الليل؟) تبحث الشخصيات عن صوت إنسان يسـتغيث أو يغني بحنين موجع، كان الجميع يسكنون وحدتهم، ويرافقون

وحشة مضنية، ثم يأتي هذا الصوت ليخترق حيـاة قاحلـة، فيدفع الشخصيات كي تغادر كهوفها وتخرج للبحث عنه بلهفة لا تعرف الكلل.

وفي قصة (آهاهاها) يبحث السارد عـن معنـى أو سبب لهذا الضحك العجيب الذي يواجهه بـه الجميـع، فـي الشارع والعمل والتلفاز والصحيفة، يعجز عن الفهم ويشـك في عقله، خصوصا حين تنهمر ضحكات الطبيـب النفسـي بمجرد رؤيته، يعتزل الناس في منزلـه، ليجمـع الصـمت ويبسطه، ثم يشتاق للشارع، ويخرج إليه بثقة مرتدياً عبـاءة أمه الراحلة، ليجد الجميع يضحكون، فيخلع العباءة وينطلـق بدوره ناثرا ضحكاته في وجه الكل.

لم يكن ضحك السارد في النهاية توافقا مع الآخـرين وانسجاما بقدر ما كان تنازلا اضـطراريا عـن اسـتقلاليته وهروبا من مشقة البحث عن معنى، عـن طريـق اختيـار السهل العام، وامتطاء تيار الموافقات.

قال الجد في قصة (البرد): "الزمن غادرنا ونحن نغزل شالا من الحكايات القديمة". ولكن الزمن ـ مـع ذلـك ـ بـاق بوحشيته، وبسادية محكمة "يسفك دمه يوميا ويستبدله بدمائنا

الطازجة".

إنها الشخصيات - إذن - التي تمارس الحياة خارج حدود الزمن المنطقي حيث صقيع الانفصال، وجمود الضجر في ظل الانتظار المضنى لما لا يجـيء غالبـاً. الانتظـار خروج إجباري من تيار الزمن، توقيف ظـالم لانسـيابيته، وإهدار لفيضه المنتظم، بالاستسلام لخديعة الأمل.

في قصة (ألق)، واللفظ اختصار لسؤال "ألـم يـدق الجرس؟"، ينتظر السارد المريض سؤالا عنه من أي أحـد، سؤالا يطلقه من أسر خواطر بائسة تتدفق بوحشة طاغيـة، يعيش بذكرى من كانوا أصدقاءه، حيا بها ميتـا خارجهـا، وباكتشافه خيانة الزوجة يصبح حاضـره " لحظـة منتهيـة الصلاحية" يسمع صوت طارق، ينهض فرحا ويفتح البـاب بشوق، فيجد الموت أمامه ناظراً وآمراً الرحيل. لقـد جـاء الموت هنا إشعاراً نهائيا يدشن موت هذا البائس الذي خانـه الجميع، إنه ميت من زمن، فقط تأخر الرحيل.

قال الأب في قصة (مسامير بحر سلمى): "اليابسـة مقبرة والماء مقبرة، ونحن بينهما لحد لا ينتهي". كان البحـر خاملا والقوارب تتناثر على سطحه كمسامير دقت بعـرض

حائط، يستعجل المنتظرون الريح بمواويل اللهفة الشجية، لكن الوقت يمضي ثقيلا والمراكب مقيـدة، يركضـون نحوهـا، فيستحيل الماء أرضا يابسة، وتتناثر أجسادهم كمسامير على حائط أملس.

إنها الفكرة نفسها، نظن الموت ما يأتي في النهايـة هادما ومفرقاً، والحقيقة أن ما يسبقه هو الفناء وربما العـدم. في قصة (أنفاس الموت) يتيقن الطبيب من موت مريضـه، فيتحرك في الغرفة بضجر مترددا في إخبار الزوجة بالنبـأ، يحاول الخروج فتتعلق بـه مسـتنجدة، يسـتجمع شـجاعته ويخبرها، فيرتفع صوت من الجسد المسجي بالاحتجاج الحي والعتب، يرتبك الطبيب بالذعر، ثم تودعه الزوجة بـازدراء، وتصحبه إلى الشارع المظلم ضحكتهما المستهجنة.

كان المريض متشبثا بالوجود برغم اليأس والـوهن، أما الطبيب فقد كان مصدر أنفاس المـوت المشـبعة بعـدم الاكتراث والضجر، لذلك نطق مريضه بالحياة، وتلاشى هو حتى غدا أثرا باهتا لا يعتني به أحد. وفي شارع منقوش مثل قبر قديم، رطب كبحيرة ميتة، خارت فرحته كشيخ يحتضـر ـ وقف سارد قصة (في انتظار سـيدة الماضـي) محـاولا

استعادة ومضات من الذكرى البعيدة موقنا " أن الحياة تمتص رحيقنا حتى إذا نضب تماما كان الموت خاتمة لموت سابق".

تمر به سيدة الماضي المنتظر حاملة طِيبه، فيصـبح كل من كان بجوارها هي، يحاول أن يلفت انتباههـا بعـد فراق طويل تركه نائما في حلمها، فلا تشعر به وتغيب زمنا قصيرا قائلا يرحل بعده متأكدا من أن الزمن قد "أكله الذباب" وأن كل شيء قد انتهى.

هل كان بإمكان شخصيات عبده خـال المغتربـة أن تتجنب ذلك الانفصال، فتحقق التوافق مع ذواتها أو الآخرين والكون بأكمله؟! ليست الإجابة قاطعة، فالمشـاعر السـلبية والسلوكيات المرتبطة بالاغتراب لا يمكـن تجنبهـا غالبـا، والمرء يبدو مجبرا على كثير مما يفصـله عـن الآخـرين خاصة حال كونهم جحيما أرضيا لا يطاق، مثـل الكائنـات الوحشية التي تطارد سارد قصة (أيها القبـيح ابتعـد) فهـذا المرفوض المسكون بمن يبعدونه - برغم حبه لهم ـ وحيـد يصفف قبحه في المرايا فتصرخ فيه وجوهها الغاضبة، يشعل النار في كل شيء ليحرق الأصوات المعذبة، ولكنها تنمو من جديد صائحة: "أيها القبيح نحن معك" "تحملنا كما تحمل بذرة

الموت" فيستجيب للتحدي الأحمق ويفنـي وجهـه مبتسـما، أخيراً، لأنه تخلص منهم جميعا، وأسكتهم إلى الأبد.

تغترب شخصيات عبده خال لسببين، الأول: افتقادها غير المبرر روابط حميمة كانت تشعرها بالاكتفاء والرضـا، والثاني: افتقادها الشكل الصحيح للارتباط بـالآخرين، مـع وجود المبرر في هذه الحالة من جهتهـا أو جهـتهم. أكثـر الشخصيات شعرت بالانفصال عن علاقات لم تكن موجودة، ومن ثم لا يمكن القول إنها فقدتها فاغتربت، لأنها لم تملكهـا من قبل.

ليس الاغتراب مرضا عارضاً ولا عرضاً، إنه صفة أساسية للوجود الإنساني، تتحقق عند وجود تنـافر أو عـدم انسجام بين الواقع وما ينبغي أن يكون، وفي أكثر نصـوص عبده خال يتحقق التشكيل الفني عن طريق الربط بين قضايا الموت المادي والمعنوي، وإشكالياته الجدلية المتبادلـة مـع الاغتراب والأفكار المتعلقة به. ليس الموت هناك، إنه هنـا، متغلغل في نسيج الحياة، يجري في تيارها اغترابا حاضـرا بالانفصال عن الواقع، العيش في الذاكرة، وفقـدان القيمـة والهدف، مما يؤكد أن الاختيار فلسفة تدفع الكاتـب لإيثـار

أنماط سرد ثابتة، وذلك مما يمكن توقعه، فمـا دام المنطلـق واحدا فالنتائج بالضرورة متشابهة.

لقد تميزت تشكيلات عبده خال السردية إلـى الحـد الذي أسهم في تأسيس خصوصية عالمه بالاعتمـاد علـى: التذكر لا التخيل غالبا، مسرحة الحدث الروائي، الرسـائل، الصراع المأسوى.

أغلب الشخصيات تعيش ماضيها وتحيا على حصـاد الذاكرة، حتى الأحداث التي يُفترض أنها حالية، يتم عرضها بعد وقوعها بالوصف لا المعايشة، مما يفقدها بعض قوتهـا وتأثيرها. نعم يستعين التخيل بالتذكر لتأليف تنظيم جديد مـن صور عقلية قديمة، ولكنه في حقيقته يقـوم علـى اسـتقلال المبدع عن العالم الخارجي، وبحثه عن الإشـباع بواسـطة العمليات النفسية الداخليـة، لاستحضـار الصـور الذهنيـة المجردة لخبرات مر بها، ثم إقحامها في علاقات جديـدة لا خبرة له بها. إن الذاكرة - مهما كانت نشـطة - محـدودة قاصرة، والاعتماد عليها وحدها يجعل المبدع مهـدداً بشـبح التكرار ومن ثم الإفلاس بعد زمن، أما التخيل فهو معـين لا ينضب وهو المؤسس الفعلي لدعائم الإبداع الثابتة.

تطرد في جميع النصوص حدة الصراع المأساوي، فيبدو المرء ضعيفا مستوحدا في مواجهة قوى الأحداث القدرية، مما يُشعر بالوحشة واليأس، وينشر على النصوص ظلال القتامة الموجعة، خصوصا مع وضوح القصد الملحمي، حتى في القصص القصيرة، لأنه يعرض ـ غالبا ـ سيرة حياة، ويهتم بالشخصيات النمطية.

تطول ـ إذن ـ أعمال عبدة خال بالارتداد لمقدمات الأحداث، والمتابعة الأمينة للتطورات، ثم استقصاء النتائج المتوالية. وليس الطول ـ في حد ذاته ـ معيبا، فالأشياء تمدح وتذم بحسب ما تقود إليه، وهو ـ الطول ـ في هذه الأعمال يقود أحيانا إلى إرباك القاريء، نتيجة تداخل خيوط الأحداث، ومواقف الشخصيات أوتداعياتها المتشعبة، بل يجهد الكاتب نفسه فيعمد إلى التقاط أنفاسه باحتيال فني في وقفات جيدة" يُمسرح" فيها الأحداث الروائية بعرضها حواريا على لسان أصوات متعددة، أو اختزال تطوراتها في رسائل معبرة مفعمة بالمشاعر الإنسانية المؤثرة.

يكشف تردد أفكار بعينها في أعمال الكاتب ـ أي كاتب ـ عن ثقافته وأيديولوجيته، همومه واهتماماته، رؤيته

للكون ووجهة نظره، وهو كسب كبير إذا كان الفكر ناضـجا متحرراً، وتم طرح المضامين بمواربه فنية وتعددية أسلوبية غير مضجرة، لكن.. نزح البئر يفنيه، والإلحاح على تصور خاص - مهما كانت وجاهته - سـيؤطر إبـداع الكاتـب بالتكرار والمشابهة، وقد يقيده في نمطيتهما المباشرة.

لا أظن كاتبا مخلصا لفنه حريصاً عليه كعبده خـال سيضطر يوما إلى استهلاك نفسه أو اجترار تجاربه، فقدرته السردية سلسة مواتية، ومشحونة بقدر عالٍ من روح الحكي والإخبار، وطرقه الأسلوبية تتعدد، وتنضج شيئاً فشيئاً حتى تشعرك بحياتها ونموها داخليا في العمل الواحد، ثم تطورها ورقيها إلى موقع جديد في سلم إنتاجه كله. وهـذه الحركـة التصاعدية من أفضل ما يميز أي مشروع إبـداعي، لأنهـا تؤكد فهم المبدع لطبيعة التجريب في الأدب، التجريب الـذي ينبغي ألا يكون غاية تُرتجي لذاتها، بـل مرحلـة انتقاليـة يتجاوزها الكاتب عند استقامة الفكرة بين يديه، وتمكنه مـن اقتناص شكل النظرية المُبدعة التـي صـاغها بافتراضـات محتملة، وطرحها للتجربة، ثم اصطفى مـا يصـلح منهـا وشجب ما فسد.

موت الأحلام في «زهرة البستان»(٩١)

كل تجربة إنسانية لها تميزها الخاص واختلافها عن مثيلاتها لدى الآخرين، وفى القصة مهم للغاية أن يكون لدينا شئ يقال، شئ جديد ومختلف كزهرة تتفتح في الحال. فـي مجموعة (زهرة البستان) لفؤاد قنديل(٩٢) قيل الكثيـر ممـا يحدث في الحياة، واستطاع فؤاد قنديل بشئ من إيجاد العلاقة واقتناص اللحظات المؤثرة، أن يقدمه لنا متماسكًا بسحر نافذ، وقدرة ذهنية على الكشف والتفسير.

تضم المجموعة ثلاث عشرة قصة كتبت في عشـر سنوات بين عامى ١٩٨٤ـ١٩٩٤ـ وقسمت فـي قسـمين عنون الأول بـ: من هناك، والثانى بـ: من هنا، والإشـارة لمكان في القسم الأول برغم بعده حميم، وآخر فـي القسـم الثانى برغم التورط فيه بعيد غريب. القرية والمدينة، همـا

---

(٩١) مجلة القصة، عدد ٩٧، ١٩٩٩.

(٩٢) قاص وروائي مصري، من أعماله: شدو البلابـل والكبريـاء، عصر واوا، موسم العنف الجميل،روح محبات.

مجال اهتمام القصة والقصاص الأثير، وطرقًا علاقة متوترة تتخذ ـ غالبا ـ سبيلاً لرصد المتغير الاجتماعى في مرحلة معينة، وقد ارتبط ذلك الرصد في(زهرة البسـتان) برؤيـة خاصة أفصحت عن خبرة عميقة بالحيـاة، وشـعور قـوى بمتطلبات الشكل الأدبى الموجز الذى يقول الكثير في كلمات محدودة بقدر ذكى من التكثيف والاختيار المنطـوى علـى دلالة.

يسيطر على قصص القسمين معا هم واحد وكبير هو موت الأحلام، ماديا ومعنويا، بخاصة في عـالمى الطفولـة والرجولة، ففى قصة (النقر علـى زجـاج القلـب) يمـوت الكتكوت وهو معادل لمشاعر الأبـوين اللـذين وجـدا فيـه تعويضا عن سفر الأبناء وهجرانهم، ثم يموت حلم "مرسـى" بالرزق اليومى الوفير بعد ضياع النقود التى أخفاها لشـراء سيارة، في (البكاء عريا)، ويموت حلم "فردوس" بقطعة زبد بلدى، وحلم صديقها الصغير بإسعادها بعد أن تـأخر عليهـا فعادت لبيتها ونامت، قصة (من أجل فردوس)، وفى نهايـة قصة (الرقص بالملابس الممزقة) يموت حلم "رجب" بالزواج من ابنة شيخ الخفر، وفى قصص: أصلانة ومريم والعـرق

النبيل، يختطف الموت المادى الأب والأم واطمئنـان نفـس الراوى الحزين، وفى قصة (حدث ساعة الغروب) تتوقـف الساعة العتيقة بوصفها معـادلاً لعمـر الموظـف المقهـور بخضوعه لرغبات الآخرين، ويدفع الثمن غاليا من صـحته وراحته ومتعه البسيطة مع أولاده لقاء طيبته وإذعانه. وفـى (ابن الإشارة) تتبخر أحلام الطفل ماسح زجاج السيارات في نفحات الأثرياء، وتذوب رغبته مع قطعـة حلـوى يأكلهـا أطفال، وكذلك تضيع أمنية الراوى في أن يصل الطفل إلـى سيارته ليعوضه عما تعذب من أجله كثيرا، وبالمثل تمـوت الأحلام الكبيرة التى لا تجد ما يدعمها من بيئة أو قدرات في قصة المجموعة (زهرة البستان)، والأحلام الصـغيرة التـى تؤد بقسوة الآخرين غير الآدمية (في حضرة النسر)، وتجئ في نهاية المجموعة قصة (لن تفلت) لتكون معرضا شاسـعا يرسخ وجود هذا الملمح العميق، في هـذه القصـة يباغـت الزلزال أحلام الراوى بالمجد وما سوف يهبه للبشـرية مـن شعر وحكمة، ويجاور تحت الأنقاض أستاذة جامعية وسجان، فيشهد مرغما: موت "زوجة السجان" الذى مثل موتًا لأمـان رجل وحيد قاطعه الجميع حتى أولاده الذين في تفرقوا فـي

البلاد، وموت اعتقاده بأنه إنما كان يتفنن فـي أداء واجـب وظيفته البغيضة حين أبدع في التنكيـل بأصـحاب الـرأى وتعذيب المفكرين، ثم موت الخـوف باعترافـه بجريمتـه، وعزمه على كتابة مذكراته لسرد تفاصيل ما جرى، وفضـح كل من شارك في قهر الفكر وقمع حرية التعبير.

شهد الراوى - أيضا - موت رغبته فـي الحـب، وكانت مؤجلة زمنًا طويلاً في سبيل طموحه الأدبـى، ولمـا أشرقت في فضاء عمره اغتالها الزلزال.. (أيـن الفرنسـية الآن؟ لو كانت إلى جوارى ربما استطعت التحمـل قلـيلاً. يالتعاستى.. أأرحل دون تجربة حب صادقة تطهر هذا الكيان المتهافت من درن الموت وتبث فيه ولو لدقائق طعم الخلود).

كان قلب الراوى كله للشعر وحده، وفـى تصـوره يمرح وهم التفرد والعبقرية، (الليلة ينعقد مهرجان الشـعر، وقصيدتى الجديدة سوف تنهى عهدا من الكتابة ونبدأ عهـدا. لن يضيع المجد وقتًا طويلاً ليضع على رأسه أكاليله) ولكـن بعد استيقاظ وعيه يموت الوهم بلا أسف كبير (لقد تيقنت أن قصيدتى التى كتبتها لتضعنى على قمة الشـعراء، قصـيدة تافهة، أنها محاولة لمعرفة الإنسان عن طريـق التأويـل أو

التأمل المجرد، صحيح أنها انبثقت عنى، لكنها نبعـت مـن ثقافتى لا من معاناتى.. هل كنت في حاجـة إلـى زلـزال لاكتشف ذلك؟).

وأعجب ما في متوالية الموت هذه هو الموت نفسه في قلب الدكتورة محاسن التى حاولت أن تـدفع عـن روح رفيقيها ثقل الساعات المسترخية، وأجراس الموت المستبد (لم أعد أخاف الموت، ولا أحب أن يجدنى مرعوبـة، لابـد أن أكون أقوى منه. طالما هناك أنفاس فسوف أعمل وأبتهج، لا تستسلم للموت ولا تنتظره.. قاومه في قلبك.. وسوف يبتعـد أو يجئ مرة واحدة بلا ألم.. دعه يشعر أنك غيـر مهـتم). وأخيراً موت الموت المعنوى الذى سـاد قصـص محـور المدينة، متراجعا في بطء أمام حياة وشيكة تتفتح بذرتها فـي الأعماق ويغذيها وعى الراوى المختلف، ورغبته في العودة للقرية ليولد من جديد.

اختلاف تناول المبدع للمدينة في قصص المجموعـة، ففى بعضها جعلها مجرد مكان يؤطر الحدث وتتحـرك فيـه الشخصيات، وفى البعض الآخر طرح من خلالهـا صـورة لواقع الحياة المضطربة من دون أن يميزها عن غيرها مـن

المدن إلا إلماحا في قصتى (زهرة البستان) و(فـي حضـرة النسر) ـ وفى ذلك الطرح تعميم يطمح لشمولية إنسانية، ولا ينفى في الوقت نفسه خصوصية المكان وملامحه الحضارية المميزة له، إضافة إلى ملامحه الإنسانية ونمـط العلاقـات السائد فيه، والتناقضات البارزة والخفية في أعماقه.

تجلت المدينة في (زهرة البستان) غولاً يمارس قهره على الضعفاء والمنبوذين، ويحول البشر المطحـونين إلـى كائنات أسطورية متطحلبة تمارس بدورها قهرا جديدا علـى من هم دونها، كم هى مؤلمة صورة ذلك العاجز الذى لجـأ لهيئة حكومية، وتجول بساقه الخشبية بين مكاتب المـوظفين يكافح من أجل عشرة جنيهات فقط، فلا يواجه إلا بالتعـالى المزيف والقسوة واللامبالاة الغبية! (في حضـرة النسـر). قاسية تلك الفروق الطبقية الحمقاء التـى تفتـك بـالأحلام، وتجلت في مقابلة بارعة بين ياسمين وزميلهـا راوى قصـة (زهرة البستان)، بين: يدها الطرية الناعمـة ويـده الملوثـة بالحبر والتراب، حقيبتها الجلدية الثمينة وحقيبته الممزقة التى يتقاذفها الأولاد كسلاح. كتابها المجلد بغلاف ذهبـى بـراق وكتابه الذى لم يتبق منه غير نصفه، شارعه الضيق المزدحم

بعشرات الصغار المزعجين، وشارعها الذى تدخله سـيارتها الفارهة بالسائق الخاص.

كان حلم الراوى أن يتخاص من ذلك جميعـا ويعـيش حياة مختلفة، ينعم فيها بكل ما يتمناه: البيت الفخـم والسـيارة وياسمين، ولكن الصفعة القوية التى تلقاها من يدها الرقيقـة ـ كشفت حدود الوهم والأمانى الجامحة، ففى المدينة الحجريـة لا يمكن أن تنتصر المشاعر على وحش التميز الطبقى المخيـف، الذى يلتهم جمال الأطفال ويسحق رغباتهم البسيطة، كانت عينا الطفل في (ابن الإشارة) "مسرحا لروحه الهائمـة تطيـر فـي فضائهما عصافير الحرمان" لأنه اشتاق لقطعة جيلاتى في يـد طفلين خاف زجاج سيارة، ظهرت كجزيرة منعزلة عن قسـوة الواقع ووحشية رغبات المحرومين.

في مدينة (زهرة البستان) ُتسلب الإرادة والحريـة، يفنى العمر وتتحطم الأمانى بلا عناء، وفى محور القرية التى تنأى بعيدا في الذاكرة والمكان، وفي الدور والتأثير توجد تلك المعانى أيضا، لكن الحياة هناك تبدو أكثر إنسانية ورحابـة، فالأم التى ماتت فى قصة (العرق النبيل) كانـت أمـا لغيـر أبنائها امتدت فيهم كعرق نبيل من الحنان والكبرياء.

والأب الذى خاض بحر الحياة بسيف عرقه وإيمانـه في قصتى مريم وأصلانة- سقط فجأة من أفق نشاطه وتفانيه في خدمة أهله ورعاية عائلات البلـدة التـى غـاب عنهـا الرجال. والصبى الذى تهاوى بمفرده يبكى كل الأشياء التى أحزنته منذ رحيل أبويه في قصة (من أجل فردوس) وجد أم فردوس التى أطعمته وأدخلته البيت ليراها.

وأهل قرية "رجب" في قصـة (الـرقص بـالملابس الممزقة) الذين كانوا " يعاملونه باستهانة وكأنهم يعوضون ما عانوه هم من هوان، أو كأنهم يؤكدون لأنفسهم أنهـم ليسـوا ذيل القائمة وأن من البشر من يأتى بعدهم أو تحتهم - أطلت الرحمة من نافذة قلوبهم الغافلة، فذاق رجب بعـد حرمـان طويل اللحم في رمضان والعيدين، واصطحبه جاره لينظفـه في الترعة ويلبسه جلبابا وحذاء، وتوالت المشاركات حتـى تحول أبله الشوارع وتسلية الأولاد إلـى رجـل ذى هيئـة اجتماعية معتبرة، يزرع ويتزوج ويذهب للصلاة.

إنها من أجمل قصص محور القرية، وتميـل لغتهـا للربط والتحليل، مما يجعلنا نـرى بوضـوح خلـف قنـاع شخصية الأبله فكرة مهيمنة تقول إن كـل انحـراف عـن

الطبيعة البشرية السوية هـو فـي المقـام الأول مسـئولية اجتماعية، فرجب كان طفلاً عاديا، فقط أصابه اليتم والإهمال " لم يكن رجب مجنونًا ولا أبله، إنما كان طيبا جدا وخائفًـا جدا ووحيدا جدا.. وهذه الصفات الثلاث كفيلـة أن تصـنع شخصا أقرب إلى الجنون والبلاهة".

ويستغل الأطفال بما فيهم أحيانا من قسوة وعدوانيـة ضعفه ووحدته، ليكون لعبتهم المسلية التى تزداد إثارة عنـد ارتباط كلية هزيلة بمصير رجب وواقعه المرير، حتى تقـوم برحلة وراء رجب الذى انطلقت به سيارة إلى خارج القرية، والعجيب أن السرد انقطع لمتابعة الكلبة ولقائها المثمر بالكلب الغريب، ولم ندر شيئًا عما حدث لرجب في فترة غيابـه أو كيف عاد، ثم يحدث الانقلاب الكبير الذى لم يكن مفاجئًا أو سريعا كما تلاحق في السرد ليدهشنا، وإنما حدث لمبررات، فبلاهة "رجب" لم تنشـأ عن ضعف عقل أو جنون، بل كانت مجرد بلادة أصابته بسبب الخوف والوحـدة برفقـة الكلبـة وجرائها، وزال الخوف بشجاعتهم وراء الاعتداء، تخلص من بلادته وعادت لذهنه الحياة ولروحه النشاط.

وفى هذا المحور ـ أيضا ـ جاءت قصة (أصلانة)

وكأنها بترت من طرفها بتلك النهاية الغائمة والمباغتة التـى قطعت امتداد اللحظة المؤثرة (أصلانة.. أريد أن آتى إليك.. ولدك فؤاد لا يريد.. قولى له أن يتركنى. لم أحتمل.. ولم أدر ماذا حدث بعد ذلك).

ثم تأتى قصة (مريم) وكأنها تكملة لموقف موت الأب السابق، فلو شملهما عنوان واحد لكانتا قصة واحدة متكاملـة بوحدة الموقف والموضـوع والمشـاعر وزاويـة الرؤيـة، خصوصا أنهما كتبتا في عام واحد. وكنت أرجو أن تسـبق قصة (العرق النبيل) قصتى (أصلانة ومريم)، لأنهـا أسـبق زمنيا من جانب، ولأن موت الأم أشير إليه من قبـل، والأب فيها موجود يتلو القرآن بصوته السلس الجميل.

يوجد في (زهرة البستان) وعى مأسوى حاد يتشـكل عبر تلك الاستحالة أو القدريـة التـى تـلازم الشخصـيات المحاصرة بالمستحيلات وتعى مصيرا لا تستطيع أن تغيـره بغير الخضوع، وأكثر ما يظهر ذلك - وهو في المجموعـة كلها واضح - في قصص: البكاء عريـا، المملـوك، فـي حضرة النسر، وفي قصة حدث ساعة الغروب، التى يشـف فيها الرمز للعمر بالساعة القديمة، ليعبر عن تلـك العلاقـة

الخاصة بينها وبين ذات الراوى " أريدك أن تكون مثل هـذه الساعة فاهم.. انظر إليها.. أنظر.. دائما انظر إليها.

هذا ما اعتاد سماعه منذ الصغر، فلما بلغ الستين من عمره، وطلع عليه صباح التقاعد، إذا البيـت يصـبح قبـرا ودموع زوجته تضخم أوهامه " جلست أنا قبالة الساعة وأنـا أحس أن عقلى به بندول يشبه بندولها ولكنه يعمل بحمـاس جهة اليمين وجهة اليسار. بندول مساحة حركته واسعة حتى ليصل إلى جدران عقلى ويخبطها في قسوة".

وتحمله خطواته إلى مقر عمله، فيـرى المـوظفين يتسكعون خارج المبنى أو يطلون من نوافذه، أية مفارقة هذه، من يرغب في العمل ويقوى عليـه يقصـى عنـه بـدعوى المعاش، ومن يرفضه وينأى عنه يبقى ليهـدر العمـر بـلا حساب! كان الراوى هو الساعة المتعطلة، والساعة زمـن، والزمن يكبر ويشيخ، حتى تجئ لحظة يستعصى الأمر فيهـا على الإصلاح.. " توقفت الساعة.. تأكدت أن عبد البصـير كبر.. هذا حكم الزمن، وحكم الساعة.. نعـم.. كبـر عبـد المصير ولم يعد يعرف كيف يصلح الساعات".

لقد عبرت تلك الرؤية المأسوية عن إشكالية المواجهة

بالاستسلام والمقاومة بالخضوع، ففى حين تواصل الحياة أخذ الكثير منا في مقابل أن نعيش، نجد.. " هناك من كتب عليهم أن يعانوا عذابا يوميا مقيتًا طوال أعمارهم، وغير مسـموح لهم على الإطلاق أن يخلعوا ثوب الحياة).

قلب العالم يتراجع، ولا يوجد ما يمكن أن يوقف هذا الانحدار أو يمنع البغض من اجتياح الأيام و.. " برغم آلاف الشعراء والأنبياء فلا يزال قلب العالم يزداد بشاعة يوما بعد يوم". لا تزال الطفولة بائسة محرومة، ولا يزال البشر بـلا إرادة وبلا اختيار، يضحون في الطريق إلى المنى العسـيرة بأنفسهم قبل الآخرين، فبأى شئ يحتمى الإنسان؟!

توجد في القصة الأخيرة (لن تفلت) جملة بدت وكأنها منفصلة عن السياق، هى: (ثمة شخص غير مرئـى علـى منضدة الورق يلعب وحده) فهل يكون مغزاها في حقيقـة أن من يلعب وحده خاسر؟! لقد بدأت القصة والـراوى يسـعى للوحدة والتفرد في شعور غامر بذاته ونرسيسية مسـيطرة، وانتهت بعد الاقتراب الحميم من الآخرين والحصـول علـى المعرفة الحقيقية، من خلال اكتشاف الذات وحدودها، وعندما هتف الراوى " بأى شئ احتمى؟ " كانت الإجابة فـي الحلـم

نفسه لكن بالعودة إلى القرية ليولد من جديد، والأمـل فـي تحقيق الحلم موجود، وعليه ـ ممثلا في رجـل الإنقـاذ ـ انتهت القصة والمجموعة، كأنها بشارة النجاة الممكنـة، مـا دامت القلوب قادرة على الشوق والأرواح تستطيع التحليق.

إضافة إلى عالم الطفولة، استكانت قصص (زهـرة البستان) في عالم الرجل ولم تنصـفه، فهـو فيهـا خاضـع مملوك، حالم بلا قدرات، شقى بالقهر والفشل والنفس التواقة دوما لما لا يجئ، فهل غابت المرأة عن هـذا العـالم؟ لقـد حضرت واختلفت صورتها إلى حد بعيد، فهى صـاحبة رأى وفكر وقرار، قوية مؤثرة، قادرة على فرض الاختيـار فـي زمن ردئ يستلب الإنسان فيه من الإنسان.

توجد أخيرا فى المجموعة قصة حزينة، لم تكتـب.. لكنها موجودة وأشار إليها الإهداء النبيل، قصة تموت فيهـا أحلام الوحدة العربية ما دامت جموع الفئران القمئية تزحف إلى شجرات النخيل في جنوب لبنان، والعرب غافلون أو ـ للدقة ـ لا يهتمون، ولكن الحياة فيها ـ مع ذلك ـ متدفقـة بالصمود من رجال ونساء وأطفال رسموا بالـدماء العطـرة على الخد شامة حسن، وزرعوا فـي قحـط العروبـة وردة

تتصدى بمفردها لأسراب السوس، والعواصف العاديات.

لقد سجل فؤاد قنديل في مجموعته تلك فضاءات من الأحلام والحزن، وعرى ظلم الواقع الكريه بلمسات جميلـة سخية، حولت كتابته إلى جدار من الوجع المشحون بالغربـة والإخفاق، غربة الإنسان المسحوق بهم العيش، العاجز عـن التواصل مع الآخرين الضائعين فـي فوضـى الحسـابات والقوانين الغبية، والعالم يفنى به مئات الألوف مـن البشـر بأطنان من القنابل والرصاص. ما سجله فـؤاد قنـديل فـي (زهرة البستان) هو تاريخ لعصر قادم قد يكـون بالطفولـة والرجال، بالإنسانية كلها ـ أرحم من عصرنا هذا.

«صعوبة الاتفاق على ما يسهل الاتفاق عليه» متلازمـة فكرية قد تكون من أهم مكونات الذهنية العربية التي تـرتبط بعدد من الممارسات العفوية المتكررة التي تتحـول بمـرور الوقت- وانفصال الحاضر عن علل الماضي وشواهده- إلى معتقدات صحيحة لها قداسة لاتقبل التشكيك، وتحرض غالبـا على اللجوء للعنف بكل أنواعه، دفاعا عن مكتسبات ظرفيـة مقيدة - مهما كانت وجاهتها- بحـدود البشـرية. تختلـف الذهنية، وأعني بها تلك المثيرات الباطنية التي تقـود إلـى تحركات تلقائية- عما يبعثه العقل الذي يفترض وجود قاعدة معرفية مع القدرة على عقلها بالسيطرة عليها، وهي كسـولة متواكلة، محايدة بدون فهم أوحسم، ضجرة منتظرة لخـارق خرافي يخلصها من قهر لايلام عليه سواها، مثلما لا يستطيع احد أن يلوم السلطة والـدين والاقتصـاد والصـعاليك فـي روايات محمد جبريل[٩٣] على استعمال الظرف الاجتمـاعي

---

(٩٣) روائي مصري، من أعماله: الصهبة، قاضى البهار ينزل البحر، الشاطئ الآخر، المينا الشرقية، رباعية بحري (أبـو العبـاس،

لخدمة مصالح شخصية، وأخص بالذكر هنا روايتيـه (إمـام آخر الزمان) و(بوح الأسرار).

١- إمام آخر الزمان[٩٤].

تنهض الرواية على أساس من رفـض فكـرة اسـتكانة المجموع لنظرية الخلاص الفردي، وانتظار المنقـذ بسـلبية وعجز حتى يتأيد الدين، أويفد الرخاء ويظهر العدل، الـذي هو مذهبه. وقد كانت اللهفة الموجعة علـى ظهـوره تـدفع المؤمنين به لاختيارات ضالة، وتنازلات قاتلة اعتمادا علـى رؤية قاصرة توهم بالصدق وهي خادعة، وتتبدد سريعا حين يزيد المعارضون من نشاطهم فيزيدهم الإمام مـن عقابـه، يلاحق المتمردين، ويقضي على كافـة الأصـوات والآراء، يصادر حقوق النقد والمعارضة والتعبير، وتزدحم السـجون بمعارضيه. هل استفادت الرعية من قسوة الـدرس؟ أبـدا،

ياقوت العرش، البوصيرى، على تمراز).

(٩٤) صدرت الطبعة الأولى للرواية في سنة ١٩٨٤، واعتمد هنا على الطبعة الثانية الصادرة في سنة ١٩٩٩، وقد نشرت المقالة فـى مجلة راقودة، فرع ثقافة الإسكندرية العدد الثامن يونيو ١٩٩٩.

ظنت في الضوء الكاذب نهاراً ساطعاً جاء بعد طول ظـلام، فانساقت بأمان وراء إصلاحات الإمام الجديد، الإصـلاحات الادعائية، غافلة عن مركزية الإدارة، ضآلة الأجور، زحـام المواصلات، السير البطئ لدولاب العمل، تقييـد الحريـات، الديمقراطية المزيفة التي جعلت الإمام يحرص على " إجراء الاستفتاءات العامة في كل الخطوات التي ينوي الإقدام عليها، حتى تلك التي يشك في تأييد الناس لهـا، فلابـد أن تسـتند القرارات إلى الشرعية، أو أن يكون لها بعض السند الشرعي في إجماع العامة، رغم الهمسات المغرضة بالغش والتـذوير وتصويت الموتى واستبدال الصناديق، فإن النتائج كانت على الدوام في جانب التأييد للقوانين والتشريعات التي ما صدرت إلا لصالح الوطن والمواطنين"(٩٥)

ولما بلغت التجاوزات مداها وأصبح الانتماء إلى الحـزب الواحد هو الصفة التي تحقق للمرء امتيازاً على الآخـرين، وأصبح أي نقد أو تعبير عن التذمر من حكم الإمـام خيانـة عظمة يعاقب عليها الولاة والقضاة بالموت - ولدت الأسـئلة المقلقة.. "هل يأذن الإسلام بالتفاوت الطبقي: طبقة محرومـة

---

(٩٥) ص ٩٨.

من كل شئ. وطبقة مرفهة تملك كل شئ؟ هل يأذن الإسـلام بتكديس الثروات عند طبقة، وفقدانها عند اخرى؟ هل يـأذن بالاحتكار والغش واستلاب أموال الأخرين؟"[(٩٦)]

لكن، كالمعهود في تاريخنا، كان موت الإمـام خلاصـاً إلاهيا من محنة طويلة، وكالمعهود-أيضا.. " غسلت السـماء كل أثر للإمام السابق. اسمه زال مـن المـدن والشـوارع والمشروعات الصـناعية والزراعيـة واسـتاد العاصـمة الكبير"[(٩٧)]، وبدت طريقة الإمام الجديد مفضية إلـى الهدايـة والحق، لكنها بخبث شديد توزعت إلى مسارب شتى، ثـم.. "تقطعت الأسباب-تماما بـين شـعارات البدايـة ومسـارب التطبيق"[(٩٨)]، عمت في هذه المرة حالة من الفوضى الداديـة دفعت الناس إما إلى استغراق هروبي في الجنس والشـذوذ والمخدرات، وإما إلى التواطؤ مع النظام، النظام الذي تسيره عقلية سجان مراوغ يظهر الرفض والتمنع، ثم يقيد الرعيـة بالعهود والمسؤلية عن الاختيار.. " من ينتمي إلينا ثم يفارقنا،

---

(٩٦) ص ١٠٧.

(٩٧) ص ١٣٥.

(٩٨) ص ١٤٧.

يكون قد خلع ربقة الإسلام من عنقـه، وارتـد عـن ملـة الإسلام.. وبذلك يكون حلالَ المال والدم والعرض"[99].

إدانه السياق العام، في الرواية، ليست للإمام الجائر بقدر ما هي للرعية التي تحجبها مشاعرها الوقتيـة عـن النظـر للأمور، والحكم عليها بموضوعية، فتسيئ اسـتخدام نعمـة الاختيار، وتغتال حقها في الرفض برضاء تام، مـن يلـوم الإمام - إذن- إذا كانت فلسفة حواره المفروض تمضي على النحو التالي:

"قضائي كقضاء داود لا يُسأل البينة"[100].

"طاعتي هواء، إذا لم تتنفسوه ضاعت حياتكم"[101].

"إنني ربكم، فخروا لي ساجدين"[102]!

لماذا تكررت جملة " العقيـدة- وحـدها- هـي الملجـأ والملاذ"؟! [103]، نعم.. العقيدة ملجأ، لكن هل العقيدة من نمط

---

(99) ص ٨١.

(١٠٠) ص ١٧٩.

(١٠١) ص ١٨٩.

(١٠٢) ص ١٩١.

(١٠٣) ص ٥٠، ٥٩، ٦١.

ما رأيناه لدى الرعية ملاذ؟ لقد خلت من فكـر حـر غيـر متواطئ، ولم يصنها سياج من عقل وتدبير، لذلك لـم تمـنح الرعية سوى المزيد من الظلم والعبودية للأئمـة المختلفـين ظاهريا فحسب، فهم في واقـع الأمـر إمـام واحـد وزع الرواني- بذكاء- ملامح شخصـيته علـى كثيـرين، أمـا التطمينات المعسولة في البدايات فهي بعينهـا تتكـرر لـدى الجميع، وكذلك وقائع مسيرة التحـولات وصـولا للنتـائج المحتومة، والثمار التي تأتي في كـل الأحـوال فجـة؟ لأن التربة من جذورها مريضة.

مما ُيحسب تميزاً كبيرا للرواية والرواني- عدم الوقـوع في فخ اللغة التراثية المصطنعة، والاعتماد علـى الأسـلوب القريب المحكم باتساق، الحوار المشحون بعمق فكر وتـوتر مشاعر، وأخيرا رؤية السارد العالم بكل الأسـرار، وإن لـم أقدر مبرر تغير الرؤية في ص١٤٥، حيث أصبح الـراوي فجأة مشاركا بصيغة المتكلم الذي يناجي نفسه وأخـر غيـر مسمى، يبدو أنه الإمام خصوصا إذا كان الراوي "علي عبـد الحسين" أقرب الاتباع إلى المجلس الإمام كمـا أظـن، لأن اتصال ذكره في الصفحة التالية مباشرة يوحي بذلك، إضافة

إلى وضوح صوته في البداية (ص٣٥، ٣٦) وكونه صاحب الرحلة إلى المعرفة واليقين، فهو من "الجعفرية" وقـدم إلـى "الفتح" سعيا وراء بشرى الأنبياء ونبوءة الخلاص، وهو فـي تلك اللحظة المرصودة (ص ١٤٥) يكتـوي بالنـدم علـى الاستلام لمارد الرغبة ودخوله في تجريـة شـاذة بمغـامرة واتباع أحمق لتيار فوضوي عام.

كنت أرجو أن يطرد اختلاف الرؤية، ليتضح أكثر تعـدد وجهة التظر، لابين الشخصيات المختلفة- فقد تكفـل بـذاك الحوار- لكن عند الشخصية الواحدة، خصوصـا إذا كانـت بمثل ثراء شخصية "علي عبد الحسين".

المكان في الرواية رحب كمساحة أمة، حدده أكثر السياق بـ(الفتح)، لكن وردت إشارات لمدن أخرى (الإسـكندرية، تونس، الخرطوم، دمشق، العين، القـاهرة) وكلهـا تصـلح لاحتواء المواقف المذكورة، والفكر الذي قاد إليها ثم تعـايش معها بائنناس.

ويمتد الزمان ليشمل ناريخنا كلـه، ماضـيه وحاضـره، البداية من عهد الرسالة، وبداية النهاية في عصرنا الحـالي، نملكها كرعية الإمام في الرواية إذا انتبهنا للمأزق الفكـري

الذي وضعنا الروائي فيه، لذلك- ربما- كانت النهاية- في نظري- من أجود النهايات الروائية، وأكثرها اتفاقا مع معنى الابداع الحقيقي، لأنها حملت نتائج تغير وجهة نظر الرعية التي كانت مستغرقة في العجز والسلبية، ومحاصرة بوهم انتظار المنقذ الفرد، رسول العدل والرخاء، حتى استيقظت على اغتيال من أكدت الروايات أنه بالفعل المهدي المنتظر، وأورث الحزن الهائل على ضياع الأمل تساؤلات ومناقشات، علت فيها الأصوات لتكشف عما تريد وما لا تريد، وتضع.. " الصورة في إطارها المحدد: حتى يعود- أجلّه ا - من غيبته، فإن الحياة يجب أن تمضي في سيرها المعلوم: الأشجار تهب الثمار، الناس يتناكحون ويتناسلون ويذهبون إلى المصالح، يشيدون ويبدعون ويعملون للحاضر، والآتي أيضا. إذا تحدد الجهد في انتظاره- أفاده ا - فمن يبني ويزرع ويجمع الجيوش ويحمي الثغور ويذود عن الحياض ويصرف الأموال العامة في مصارفها؟ علينا حتى يؤوب- أيده ا - أن نعمل ونعمل...إلخ"[(١٠٤)].

توحي هذه الصيغ الدعائية التهكمية بتغير وعى الرعية،

(١٠٤) ص ٢١٢- ٢١٤.

في اتجاه يستفيد من الخبرة الطويلة بمكر الأئمة وأسـاليبهم الملتوية، وتؤكد دلالات النهاية أن الذي اغتيل على رصـيف مقهى السيالة- لم يكن المهدي المنتظر، بل الوعي المغيـب، خبز الرعية المحاصرة والهواء الذي تتنفسه، أو إيمانها البليد بحتمية التغيير مع انتظار غيرها للفعل والتحقيق.

٢- بوح الأسرار[١٠٥].

في قرية- تقع بين محافظتين- يحكمها فكر وسـطى محايد، لا لحكمة واختيار، إنما لعجز عـن تحديـد موقـف يستحق الانحياز- تدور وقائع سيرة البطل الشعبي الجديـد/ القديم "ابن شفيقة" أو فرج خليل، الذي يقع عليه ظلم العمـدة والمأمور، فيتصدى لهما بمواجهة فردية، ويثـأر لنفسـه و للأهالي، بدون تفويض من أحد، ثم يطور نشـاطه الثـأري باستقطاب المطاردين من السلطة والهيئة الاجتماعية، وتأمين زعامته الفردية بالتنظيم الداخلي لعصابته، ثم تجميل صورته بممارسة دور اللص الشريف، وأخيرا قيامه بعد خروجه من السجن بعملية اغتيال للذاكرة الشعبية ومحو للتاريخ بتحولـه

(١٠٥) دار الهلال، القاهرة، ٢٠٠٠.

ـ في انقلاب درامى معهود ـ إلى ولى عظـيم موصـول بالكرامات والخوارق!

ما الذى تمنحه لنا سيرة لص/ ولى فى هذا العصر الـذى هجر مقاهى السير وكفر بالأولياء؟! سؤال واجـب تفرضـه تداعيات ثقافة "اليد الطويلة" المهيمنة على السياسة والاقتصاد والإعلام، وتكمن إجابته تحديدا فى بناء ـ أو عدم بنـاء ـ الرواية، وشكل تجاور الفصول وارتباط الأقوال.

(بوح الأسرار) حكاية متعبة، لأنها تضع القارئ بمفـرده فى مواجهة فيض من المادة الخام التى عليه أن يعيد تنظيمها ثم بناءها، لإدراك الخطاب المستتر خلفها، خصوصا فى ظل انقسام وجهة النظر الروائية إلى ثلاثة آراء حـادة تخضـع جميعها لاحتمال التأويل المزدوج بالتشـكيك المسـتمر فـى دوافعها وأهدافها، فالسلطة، يمثلها العمدة والمـأمور(ضـد/ مع)، ضد ابن شفيقة حين تتعرض بسببه إلى ضياع هيبتهـا وفقدان قدرتها ومبرر وجودها، وهى معه ضمنًا حين ترغب فى تحقيق مكاسب نوعية على حساب أعوانها بتهديـدهم أو إتهامهم صراحة بسوء إدارة الأزمة.

والدين،يمثله، من جانب، الشيخ تهامى رزق (محايد/ مـع)

الذي اكتفى بترديد الخرافات عن فرج خليل وكأنه لا يعـيش فى قريته أو زمنه. ومن جانب آخر الشيخ راشـد الوكيـل (ضد) لأنه تبنى وجهة نظر السلطة وتحرك لخدمة أهدافها.

وأهل المال (صبحى طعيمة/ طلخـاوى/ عبـد اللطيـف صفراتة) حياد مؤقت حتى تتكشـف الأمـور، ثـم انحيـاز متواطئ خوفًا أو طمعا.

والشعب منقسم الرأى أيضا إذا صدقنا إطلالته السلبية من خلال برقيات الشكوى، وإن كنت أميل إلى غياب وجهة نظر الأهالى الصريحة والحقيقية، تماما كمـا غـاب رأى العلـم والثقافة غيابـا منطقيـا مـع سـيادة الخرافـة، وحضـور فكر"الحرامية".

توحى هذه الازدواجية بوجود سياسة خاصـة لا تهـدف ببناء الرأى ثم نقضه إلى تصوير موقف كلى متجانس، بـل تسعى إلى نقد حالة الحياد المزيف فى منطقة الوسط، فالوسط هنا خدعة والجحيم ألا ينحاز المـرء لفئـة، إذ إن الاتـزان المزعوم في المنتصف لا يمنح في رأيي سوى دوار التمزق بين خوف الهبوط والنظر إلى القمة برجاء، الأطراف بينـة أما الوسط فهو مشتبه، يضع المرء باسـتمرار علـى حافـة

الاستبراء لنجاة بلا ضمان.

ليست الاتجاهات ـ إذن ـ صارمة الحدود إنحيازا أو حيادا كما يبدو من الظاهر، فالمقاييس الأخلاقية "المرنة" لديها دائما ما يبرر المواقف المتغيرة، ومـع انتشـار التبريـرات المغرضة تتكرس حالات الانفصال عن "الموضوع" وتتنـوع أشكالها، ولكن أخطرها هنا ما تقوله (بوح الأسرار) عن حالة أهل "السمارة" الذين تجلى حضورهم فى النص مـن خـلال الأقوال المتعددة ـ غير الجديرة بالثقة ـ علـى صـورتين، الأولى: كونهم هدفًا مكشوفًا لجنـوح " ابـن شـفيقة" وأذاه، والثانية: إعجابهم به والنظر إليه بصفته المخلص من الجور، وفى الصورتين قبح واضح مصدره قصور الوعى الشـعبى، الذى يكتفى فى الحالة الأولى بالاستسـلام للقهـر وانتظـار رحيل السوء، ويرضى فى الثانية عن اللصوص ويقبـل أن يكون "وعاء غسيل" لأموالهم متحالفًا معهم ضـد مصـلحته بتعاطيه الوهم حتى إدمان الغياب.

يقودنا غياب صوت أهل "السمارة" المباشر إلـى غيـاب صوت بطل الحكاية وراويها، فالبطل "ابن شفيقة"- لا حـظ الاسم وإعجابه الشديد بأدهم الشرقاوي- واجب الاختفاء، لأنه

أسطورة مشبوهة صنعها تحالف الفرقاء متعـدد الأهـداف: العمدة والمأمور لإلهاء الناس عن واقعهم وسـتر الفسـاد- ورأس المال لترويج بضاعته، والعامة هروبا مـن العجـز واليأس إلى ساحة التصورات البلهاء. هذا "ابن شفيقة" فمـاذا عن الرواى أو" ابن جبريل"؟!

لماذا لم يشغله انسجام روايات الواقعة، وأهمل تصور حالات أفرادها كما قال في التصدير المراوغ؟! لقـد تنـازل الروائى عن مهمته لشخصياته مكتفيا بدور الوسيط ليوهمنـا بحياده، والحقيقة أنه يجوز عليه ما جاز من قبل على الجميع من ثنائية متورطة، فمن جهة التشكيل قدم كـلام "الجبرتـي" عن صعوبة استيفاء الحوادث المنقضـية، نظـراً لتحريـف النقلة، ثم ذكر في تصديره أنه استدعى الروايـات المختلفـة بالتذكر، ومع ذاك أوردها في المتن وكأنها نصوص محققـة بلسان أصحابها، مما يؤدي إلى إشكالية تتعلق بهوية السـرد داخل الخطاب المحكى، إلى من تنتمي التراكيب والصـور، الوصف والحوار، فعل التذكر والعدول والاعتراض؟!

يجعل السؤال القاريء يقظا أمام تحولات القائـل والناقـل ومضمون خطابهما، ومثلما اكتشف الجانب الآخر من مواقف

القائل، يكتشف أن توسطية الناقل غير خالصـة، وبفحـص التوازن بين المختلفات تظهر طريقته في طـرح التصـوات والتأليف بين دلائلها بما يشير إلى موقف مؤيد لأوهام العامة مادام يروج لها!

كانت الغلبة لأصوات اللصوص بالوصف والمتابعـة، وحجم الأحداث التي يشاركون فيها وتداعياتها، تأمـل فقـط الأسماء المختارة لهم (بشير، عـز الرجـال، أدم، الجمـل، حسبو) وانظر كيف جاءت الخاتمة بصوت الراوي لتشير إلى عدم تكافؤ الصراع بين قوى النص المتجادلة. لكن الخاتمـة نفسها- التي أسميها دورة الغياب- تفتح طريقا أخر لأعمـاق النص التي لا تكف لحظة عن إنتاج توائم المعنى.

لقد بدأ صراع "ابن شفيقة" مع السلطة لأسباب شخصـية، وشغل الناس دهرا بدون أن يرد حقا أو يرفع ظلما، ثم أفسد بالخرافة معتقداتهم وصرفهم عن التفكير في خلاص حقيقـي من أزماتهم. فهل هذا هو الحل الذي يقدمـه الـنص لنـا؟! "الدروشة" وتغييب العقل بانتظار الأولياء الخارقين!

الانتظار لن يأتي بجديد، والبطولات المفردة لا تضـيف سوى المزيد من التخلف والركود، برغم الحركة السـطحية

التي توحي بالتقدم والتغيير، مثلما جاء في الخاتمة الذكية التي اعتبرها بمفردها رواية تسجيلية تصف أزمة واقعنا الحقيقية. يقول الراوي: " تبـدلت الفصـول...... وحلـت المدرسـة الابتدائية إلى جانب الكتاب، وتوقفت باصات نقـل الركـاب على مدخل السمارة من ناحية الطريـق السـريع، وسـافر الشباب إلى الجامعة والجندية والوظيفة، وركبوا الطائرة إلى خارج البلاد، وسافرت أسر إلى المدن، وارتدى الجينز قلـة من البنات في الذهاب إلى المدينة، بينمـا التزمـت الغالبيـة بنصائح الأهل، فارتدين الحجاب...... لكـل قريـة وليهـا، وفرج خليل هو ولي قرية السمارة، له ضريح ومقام وخليفة وتلامذة ومريدون يؤمنون بكراماته، ويـذكرون ا تعـالى. مولد فرج خليل هو المظهر الديني للسمارة. موسم الـرواج لباعتها وتجارها... إلخ"

قد يكون هذا الاستعراض التقريري لدورة الحياة فـي قرية السمارة مخرجا فنيا لإنهاء الحكاية المبنية على سلسـلة أقوال متوالية، بخاصة بعد جنوحها إلى تكرار محتواها، لكن الدلالة المستفادة من الاستعراض وافية، فهو يؤكد من جانب أن الأصنام صناعة محلية، وأننا بلا جـوع نقتـات عليهـا،

ويشير من جانب آخر إلى اختزال الدين في هـذا المظهـر الفاسد، وتحوله بذلك إلى صفقة تجارية تتضـاعف أرباحهـا باستمرار الخرافة المجزية.

لم يمت "أبن شفيقة"، وهل مات أدهم الشـرقاوي؟! إن الأساطير تتناسل شعبيا محافظة بإخلاص على خصائصـها الوراثية، التي تتنقل في الأصلاب العقلية والأرحام مثل نطفة قدرية. دائما ننظر الحل من الخارج، من فارس خارق بسيف بتار، يخرج فجأة ليقطع رأس الظلم ويصلح الحال. من هنـا قامت السير على بطولة الفرد المتمرد المنتقم أو المصـطفى المؤيد بالمعجزات. يأتى المخلص، ويوظف حركتـه لبنـاء مجده الخاص، ثم يرحل ويبقى الحال! وهكذا تستمر دائـرة التواكل والانتظار بخطة يرعاها أصحاب المصالح الكبـرى والمنتفعون الصغار.

لقد تابعت (بوح الأسرار) خطوات السـيرة القديمـة، وتملقت الذوق الشعبي بتقديم البطل الذي يعوضه نفسيا ويثير حماسته، منخلية بذلك عن دورها في قيادة الـوعي العـام، لتغيير حالة الفرقة والانفراد. لكن، ولنكن صرحاء، هل تتقبل ذائقة العقل الذي تغذى على أساطير الأمجاد الفردية-ملحمـة

جماعية؟! السبيل الوحيد لمعرفة ذلك هو التجريـب، الـذي نظنه يقتصر على التشكيل الفنـي فحسـب، فـي حـين أن المضامين الجديدة التي تختبر قبول القراء- أيضا تجريب.

أثر راوى (بوح الأسرار) السهل- إذن- وأعلن من قبـل المحاولة الاستسلام، فجاءت ملامح البطل الجديد منتمية إلى أسلافه من أبطال السير الشعبية، ثم فاقهم جميعـا- نتيجـة تطور الخبرات الإبداعية- بمشابهة الملائكة والأنبياء وأقطاب الصوفية!!

إنها فتنة النموذج الأسطوري التي تحرض المبدع علـى حشد الخصائص المفترضة، للإيهام بمثالية تبـرر تعطيـل العقل الجمعي، وتجاهل القوانين المتحكمـة فـي الظـواهر الاجتماعية، والظرف التاريخي الذي يضمهما. ثـم دورهـا ودلالة تكونيها.

لقد بدأت هذه الفتنة مبكراً في إبداع محمد جبريل، وظلت تنمو معه حتى بلغت قمة نضجها في (رباعية بحري) وليس بعد النضج سوى الارتداد، والذي تجلى في تكـرار خطـاب وصف الأولياء ورصد خوارق العادات. أما ما يبـدو مـن تفكك في بناء (بوح الأسرار) وعدم ضبط لتوازن المختلفات،

فيمكن النظر إليه باعتباره دعما لدلالة الشكل التي تضاف لما فيها من محتوى، فالتشتت والوحدة والخلاف ميراث تاريخي مازال يمزق واقعنا ويستنزف رصيدنا الحضاري دون عطاء.

(بوح الأسرار) كتابة قد لا يتحمس لها من ينتظرون رواية وديعة، ولكنها لن تفارق فكر القارئ، مثلما شغلتني لعدة أيام، وذكرتني بكلام د. فؤاد زكريا عن الكتاب العظيم والفن العظيم اللذين يكدران صفو الحياة، ويجلبان القلق والانشغال، وربما شطط التأويلات!

ذات محاصرة تصارع شروط البقاء

"حلت بي مصائب عجيبة
لكنه لا يزال وطني
ذلك البلد الواسع"

ظلت هذه الأغنية- من أغاني الهنود الحمر- تتـردد في ذهني بمجرد أن انتهيت مـن قـراءة قصـص عراقيـة مجموعة في كتاب (ذاكرة الأهوار وقصص أخـرى)[١٠٦]، وصدر في إطار سلسلة أدبية تشرف عليها القاصـة بثينـة الناصري[١٠٧]، باجتهاد مخاص لاختراق الحصار المفروض على الأدب العراقي، والثقافة عموما، من خلال نشر عناوين مهمة كتبت منذ بداية التسعينيات، في القصة غالبـا، وفـي اليوميات والمسرح والشعر.

---

(١٠٦) دار عشتار، القاهرة، ٢٠٠١.

(١٠٧) قاصة عراقية، من مجموعاتها: موت إله البحر، وطن آخـر، الطريق إلى بغداد.

حلت بي مصائب عجيبة
لكنه لا يزال وطني
ذلك البلد الواسع

تستوعب الأغنية البسيطة بصـدق ملهـم العلاقـات القائمة في (ذاكرة الأهوار) بين الذات والموضوع الأهم الذي انشغلت به، والدافع المساعد الذي نبهها إلى وجود ما تسعى إليه، أو تهرب منه، والدافع المعارض الـذي حـال بينهـا والاتصال بموضـوعها أو الانفصـال عنـه. وبـرغم أن المجموعة لكتاب مختلفين تبادلت القصص الكائنات نفسـها، أنماط البشر والمكان والأشياء، اختلفت الأحداث والمواقـف المروية بالطبع، لكن الملاحظات التقييمية المرافقة لها تبـين أن المغزى في الجميع واحد، وأن ما يقال يستحق أن يروى، لكشفه النقاب عن ملحمة طازجة تصارع فيها الذوات البائسة شروط البقاء في مكان مخصوص، صغير فقيـر محاصـر، غير آمن ومنعزل، لكنه وطن.

تتأسس الذات، الفرديـة والجماعيـة، فـي (ذاكـرة الأهوار) دائما بمساعد ذاتي، وحدها تتنبه لمن أو مـا يهـدد شروط بقاءها، فتتحرك بإصـرار علـى محـوري الإرادة

والقدرة، لتكتسب كفاءة وجودها، راضية عن منجزها، حتى وإن لم تنل عليه جائزة. يمكن إجمال شروط البقـاء، التـي صارعتها شخصيات المجموعة، في مفردة "الأمن": الأمـن من الجوع والعزلة، من ضياع الذكرى والأمل، ومن اعتداء الآخرين.

الذات في هذه المجموعة مسـتهدفة علـى الـدوام، تتعرض لاعتداء الآخرين، آدميين وحيوانات وطيـور، قـد يصيبها اليأس في أحيان نادرة وتستسلم، لكنهـا تقـاوم فـي أغلب الأحيان بإصرار وشرف، حتى تقهـر غريمهـا ولـو هلكت في النهاية معه. لم يكن الحظ مسئولا في قصة (ذاكرة الأهوار) لمحمد سعدون السباهي[١٠٨]، عن عـودة "غـيلان" بشباك خالية، إنما المسئول"حوتة" مهولة شرهة، فطورها مئة سمكة وكذلك كل من الغداء والعشاء، وهي.. " تتربع عنـد نقطة التقاء النهر بالهور حيث تتوافـد مجـاميع الأسـماك مدفوعة بالتيار، أو مأخوذة بالخضرة الظليلة هناك".

يقتحم "غيلان" الأهوار مدفوعا بالتفكير في وصـية أبيه برعاية الأم وفي " شعثة" فتاة العمر، وفي الحالة التـي

---

(١٠٨) قاص عراقي من أعماله: وادي الغزلان، ضباب كأنه الشمس.

آلت إليها الأمور في القرية، يدرس طبائع "الحوتة" من بُعْـد، ثم يتجه إليها ويصارعها صراعا مصيريا، وحين تنهار كـل أسلحته، أمام استبسالها في الدفاع عن موقعها، يلقمها سلاحه الأخير، الفالة الفولاذية، لتمزق جوفها بنفسها، لكنهـا لفـت ذيلها الطويل حول جسده المنهك وسحقته بوحشـية، فانهـار الاثنان معا، ولما هدأ كل شيء.. "غمرت المكـان أسـراب الأسماك المحتجزة، تسربت، في البدء بحذر، حتـى إذا مـا اطمأنت، اندفعت بحراشفها اللاصقة كرقائق الذهب، متغلغلة في خبايا الهور ومساربه، ثم أبعد، فأبعد حتى باتت تراهـا العيون وهي تلبط عند السدة الترابية للقرية".

وفي قصة (معمرة علي) لفهد الأسدي،(١٠٩) يؤسس الجد الأكبر علي "معمرة"، وطنا، من أكداس البردي والطين على المياه الضحلة، لكن لعنة غامضـة تصـيب المعمـرة وتحرم نسل علي الراحة والأمن، قالوا إنها لنة أبدية لابـتلاء صبر الرجال، وقالوا لعنة تاريخية تأخذ وقتها ثـم تـزول، وقالوا أخيرا إنها لعنة مكان ولا خلاص منها إلا بالرحيـل. وبرغم الحيرة والتكهنات والدلائل المتكررة على هذه اللعنة-

---

(١٠٩) قاص وناقد، من أعماله: عدن مضاع، معمرة على.

ظل أولاد علي وأحفاده متمسكين بالبقاء، ومـع الاستسـلام المضطر لاعتداء الخنازير البرية، التي تغزو المعمرة لـيلا وتعبث بمحاصيلها، بات السؤال الضـروري كيـف تمكـن هزيمة هذه اللعنة؟

وجاءت الإجابة بخطة طريفة من عبيد السيد، الـذي لا يملك في المعمرة شبرا، ويعيش منعزلا علـى أطرافهـا، طلب منهم أن يمسكوا مجموعة من "الخنـانيص" الخنـازير الصغيرة، ثم ثبت جريدتي نخل على جانبي رأس كل واحـد منه، وغطى الرأس بقماش أبيض، تاركـا ثقبـين للعينـين. وأطلقوا الصغار لتلحق بآبائها، ورأى الكبار كائنات غريبـة تتدحرج إليها، فاسـتداروا هـاربين والخنـانيص يعـدون وراءهم.. "كان يسهل على الخنانيص التعرف مـن خـلال الثقوب على أمهاتهم، وما كان بمقدور الأمهات التعرف على صغارها بهذا الزي الغريب.. وتابعنا هذه المشاهد المسـلية مدة، وحين تعب الكثير منا عاد. بينما تابع بعض الخيالة منا هذا المشهد. في الصباح، وجدت قطعان الخنـازير مرتميـة أشلاء وسط المرج الواسع، على بعد أميال من المعمرة، بعد أن لبثت ليلتها تدور في دوامة من الفزع واللوعة. لقد مـات

الكبار رعبا، ومات الصغار خيبة من سوء الفهم".

وتتوارث القرية في قصة(أشجار البرغش) لوارد بدر السالم،[110] تلك الأشجار الهادرة بطنين أسـراب البـرغش، التي "تدور مع دوران النهر ومن ضفتيه على شـكل حـدوة حصان" تاركة ممرا وحيدا إلـى الأهـوار والـريح النقيـة والفضاء والقرى الأخرى والصمت. تغدو اللعنـة العجيبـة حقيقة من حقائق الحياة، تحاصر السـكان وتبـدد أمـانيهم الصغيرة، وبرغم ذلك ظلوا متمسكين بالمكان.. "لم نفكر مرة واحدة أن نلجأ إلى أرض أخرى، ما من أحـد قـال ذلـك، لايجرؤ أحد أن يترك القرية التي زرعنا في لحمهـا بـذور حياتنا وطيبنا هواءها بريح أنفاسنا"، وفي الوقت نفسه.. "مـا من أحد قادر على فعل شيء يدرأ به عذاب الأشجار المتمايلة بأكوامها وتلالها الحشرية الهادرة التي لا تصمت أبدا وهـي تحيط بنا كالطوق على قوس النهر".

تفرعت أشجار البـرغش وازدادت كثافـة، وبـدت شراسة الهوام حين حطت غيومها على غريب اقتـرب مـن

(١١٠) قاص وصحفي، صدر له: أسـابيع الصفصـاف، المعـدان، انفجار دمعة.

حزامها وهو يقصد القرية فرفعته إلـى هامـات الأشـجار وافترسته، ثم توالت الحوادث الفاضحة، ورأى الأهالي رجالا ونساء استسلموا لرغباتهم وغفلوا عـن الخطـر المحـدق، فسحبتهم أسراب البرغش ليرقدوا رقدتهم الأبدية في الأشجار القبور، وتكثر الاقتراحات للتخلص من اللعنة، وبرغم وجاهة اقتراح حرق الأشجار، لا يصغي أحد لصاحبه.. "ينصـرف الجميع لاجترار ما حدث ويغيبون في نسيان مـدمر وذهـا شأنها دائما بعد كل حادثة وفضيحة.. يبحثون عن خبزة اليوم وينامون بلا أحلام في مضجة الطنين الهادرة وينهضون على صوت صارخ لشخص اصطادته أشجار البرغش".

لكن جسامة الخطر تستشعر بعـد امتـداد أغصـان الأشجار وإغلاقها الممر الوحيد إلى خارج القريـة، الأمـر الذي يعني هلاك الجميع، لذلك اجتمعوا للمرة الأولى على نية الدفاع عن وجودهم، وطرح مـن جديـد اقتـراح الحـرق. ارتفعت مئات المشاعل في أيدي الرجال والنساء، وتطايرت الأسراب المحترقة، سقطت على البيوت، شـبت الحرائـق، واختلط رماد الأشجار برماد القرية.

ولا تسلم الذات في(ذاكرة الأهـوار) مـن اعتـداء

الآدميين، فالآخر هو الذي يبدأ دائما بالاعتداء، يظن المسالمة ضعفا، فيباغت لاغتصاب مـا لـيس لـه. تكـرر موقـف الاغتصاب في قصص(حلم سـمكة) لـوارد بـدر السـالم، و(كرمود) لعبد عون الروضان،[111] و(القاع الطيني) لعبـد الإله عبد الرزاق.

في قصة (حلم سمكة) تجتاز الفتاة الهـور بقاربهـا الصغير، واضعة كالعادة في خصرها "منجلا معقوفا يجعلهـا شديدة الهدوء قبل أن تحلم أو تترك جسدها يتلذذ ببرودة ماء الصباح الجديد". يعترض طريقها رجل، يبرز لها من تحـت الماء كجني، وبرغم امتلاكها آلة الدفاع عن نفسها أصـابها اليأس سريعا، تهاوت مقاومتها و "احتبسـت فـي صـدرها صرخة مرة". رأت رجلين آخرين يتقدمان إليها من اتجاهين مختلفين، قال الجني الأول إنهما معه، وحملها بيدين قـويتين كسمكة "وفي مطلع الضحى كانت المشاحيف الثلاثة تعود كما في نهار بعيد إلى مكان ما في الهـور، والسـمكة مغطـاة بشرشف أبيض مبقع بأزهار حمر".

---

(١١١) قاص وروائي، من أعماله: رجل الأسوار الستة، لأوفيليا جسد الآرض.

تستبسل الذات، في أكثر قصص المجموعـة، فـي الدفاع عن حقها في ألا تحبس إرادتها أو تغتصب، حتـى تفنى مع المعتدي. وتقدم المجموعة عنصري الذكرى والأمل بوصفهما شرطين من شروط البقاء، تأتي الذكرى الغامضـة البعيدة لمرفأ الطفولة، في قصة (مي إيدن.. فردوس مفقـود) لوارد بدر السالم تبحث الذات عن موقع القرية التي ولدت بها بعد خمس وثلاثين سنة من مغادرتهـا، يمنعهـا مـن إدراك هدفها حاضر هجين بيوميات غامضة وذاكرة لا تَعين، ومع ذلك تتسم حركتها صوب الموضـوع بالعنـاد والإصـرار، والمراوحة بين الداخل والخارج، فتارة تتجه لأعماق الـنفس وأحاسيسها القائدة، أو تناوش الذاكرة، وتـارة تتجـول فـي الخارج بين مظان البحـث المختلفـة، كـالخرائط والكتـب والمواقع الجغرافية المشابهة، وتظل حتـى النهايـة مفعمـة بالأمل في العثور على ما تسعى إليه.

وبالمثل تستمر الحركة بالأمل فـي قصـة (قصـة الغياب) لوارد بدر السالم، أيضا، وتتمسك الـذات الجماعيـة بأسطورة القديس الخالد المنتظر. وقد بدا العامل المساعد في هذه القصة للوهلة الأولى خارجيا، نظـرا لظهـور الغائـب

"علي" لأفراد من القرية ولآخرين من خارجها، لكنه في الحقيقة كان مساعدا داخليا، لأن الذات المستهدفة المحاصرة تحتاج لوجود "علي"، هذا الذي.. "يمرق كما الريح، يأتي ولا يأتي" وهذا الحضور/الغياب شرط من أهم شروط بقائها، فعلي.. "بحضوره الضوئي الطائر كل فجر أو مساء كان كفيلا أن يجعل كل القرى تنام مبكرة وتستيقظ مبكرة من أجل أن تتمرأى بإطلالته البهية ومن أجل أن تتطهر بظل جناحيه المفروشين كعباءتين من ضوء وتصلي لأجل الحياة التي صيرها باهرة".

قال الفنان عادل السيوي مقدما ترجمته لبعض الأغاني الهندية: "ما نفع الفن والدين والعلم والفكر والفلسفة وكل تجليات الروح الكبيرة، إذا ما كان مشهد المذبحة يحوم دائما فوق رؤوسنا، وإذا بدأت دوامة العنف، فمن سيعيد لنا ما احترق؟ من سيعيد لنا بغداد بمساجدها وأسواقها وأطفالها؟ هل هناك قوة مادية تستطيع أن تعيد لنا المكان بسعادته وأنفاسه الأصيلة، هل ستحتفظ لنا التكنولوجيا الحديثة بسحر المكان الذي حفرته السنين الطويلة".(١١٢)

---

(١١٢) أخبار الأدب، عدد ٣٠ مارس٢٠٠٣، ص١٩.

أتصور أن القوة المادية التي يتساءل السيوي عن وجودها هي نفسها ما تساءل عن نفعها، الفن والدين والعلم والفكر والفلسفة، ولا أدري لماذا نسي الأدب، كل ذلك يستطيع أن يحتفظ بسحر المكان الذي حفرته السنين، لن يعيد حقيقة ما احترق أو قتل، لكنه سيعيد سعادة المكان وأنفاسه الأصيلة. الأدب يستطيع، وخصوصا القصة المُعمدة في ذاكرة مكان ما، والقادرة من فرط صدقها وإنسانيتها على غزو أي مكان، كتلك القصص في (ذاكرة الأهوار)، والتي بدت لي تفصيلا مبدعا وممتعا للمعنى العميق الموجز في الأغنية الهندية، والاثنان معا، المجموعة والأغنية، يفسران مقاومة شعب محاصر، أعزل أوهنته السياسة الحمقاء من كل صوب.. شعب يواجه بإصرار وشرف سُعار معتدين، ليس لهم سلطان على الذاكرة، وإن استطاعوا إبادة الكائنات. لا ينتصر الأغبياء، والأغبياء الغاصبون لا يفهمون أنه برغم المصائب العجيبة لا يزال العراق، ذلك البلد الواسع، وطنا للعراقيين.

ظلال شريرة

تنقلنا شعرية القصة بداهة من العام إلــى الخــاص، وتفترض حضورا نصيا يستقل عــن التركيــب المجتمعــي بماهية أدبية ونسيج متفرد، لكننا لن نفتقد فــي عمــق ذلــك الحضور مسارات واضحة تقود إلــى أدق خصــائص هــذا التركيب، وإن توشــحت بالفانتازيــا كمــا فــي مجموعــة (أباطيل)[١١٣] لهدى النعيمي[١١٤].

تأتي أولى خصائص المجموعة من خارجها، حيــث نلحظ اختلاف علاقاتها السردية بالمكان والاشياء عن فضاء مجموعتين سابقتين للقاصة، هما (المكحلة) و(أنثى) ويتكثف المنطوق السردي فيهما حول رغبات رومانتيكية زاعقة مــن شخصيات عادية وخيرة، مع محاولات تجريبية حذرة يمكــن اعتبارها تمهيدا إجرائيا لمجموعة أباطيل.

يتواجه في قصة (الظل يحتــرق) أولــى قصــص

---

(١١٣) الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، ٢٠٠١.

(١١٤) قاصة قطرية، من مجموعاتها: المكحلة، أنثى.

المجموعة رجل مُجهل الشخصية مع ظلـه، وتوجـد فـي المستوى التاريخي للزمن القصصي حبيبتـه الغـادرة التـي جمعت بين فحولته وأموال تاجر العنـب الـذي لا يُسـكر، وزوجة أولى أنجبت له طفلا لم يره منذ عشر سنوات. تشير الرسالة المشفرة، والمبشرة بزيادة الحساب المصرفي إلى أن الرجل قاتل مأجور، وأن دافع صراعه العنيف مع ظله توهم أنه الوحيد الذي يدري بسره.

وتوحي هذه الحالة الانفصامية بعمق الأزمة الناشـئة من غربة الرجل، المضمرة في التخلص من عبء جرائمـة بطرحها على ظله الشرير، الأسود الخشن ذي العيون النارية والأنياب الحادة، كشيطان نموجي في متخيل الأدب والفن.

لقد صور "ملتون" الشيطان قمـرا فـي الخسـوف، مكتئبا وجليلاً، يدعو إلى الإعجاب والشـفقة، أمـا شـيطان (الظل يحترق) فهو ملاصق للإنسان، ملحاح رذيل كشـيطان سفر أيوب، مشوه الوقار بغيض مثل "مالاكودا" الـذي قابـل دانتي وفرجيليو عند مستنقع القطران. ولأن الرجل في النهاية لم يشعل النار في نفسه، نخرج من المواجهة العبثيـة بشـك كبير في أن الظل قد يحترق، إنه محبـوس فـي الصـندوق

والدخان يتصاعد، يتلوى كما تلوي الشيطان تحت حربة المقاتل "ميخائيل" رئيس الملائكة في متخيل الفن المسيحي. لكنه لن يموت، سيتسرب من الخشب كماء أو دخان، وسيظل الحساب المصرفي ينمو إلى الرقم الذي يحدده صاحب الظل الشرير.

تشرق (في الحفرة) روح السارد بالتمرد اللحظي، بعد أن كان "مطيعا كدابة عجوز لا تعرف القفز على الأسوار" يؤدي في صباه المهام المقززة، من أجل أن تظل عروس أبيه الصغيرة مستبشرة، والمهام الشريرة ليرضي نزعات أبيه القاسية، يرضخ لرئيسه في العمل حين يأمره بالزواج من أنثى متحولة، تغير كل يوم لون عينيها وشعرها، ثم يستسلم لأمر جاره الثري بشرب دواء، يجعل زوجته تستيقظ ظهر اليوم التالي، لتقول ضاحكة إنه "كان شريرا صغيراً".

لكنه ليس شريراً، ولا خيراً بالتأكيد، إنه حالم كبير يهذي، يستبدل بالواقع المهين المُني، ثم يضع ذاته المترهلة، كأي بورجوازي صغير، في مواجهة العالم بأكمله، أو ظله الشرير كما في القصة السابقة، لذلك ينام الليلة من التعب،

كما نام البارحة، وفي صباح الغد سوف يوقظه ابنه الصغير، ليصحبه إلى المدرسة.

في (شخبطات على جدار التاريخ) يعمل "حـورس" الطفل الإلهي في أسطورة البعث المصرية - بوصفه وسيلة مواصلات للعصور الغابرة، "المنذر" ابن ماء السماء يتربص بحفيدته ساخطا، وحاشيته تشرب الكونيـاك الكورفوازييـه، الجاحظ يحمل الهدايا موفدا من قبل الزباء، والدنانير صممها "فيرساتجي" بإطار ماسي، تتوسطه "صورة القديسة تيريـزا على وجه، وصورة المعظم بوش على الوجه الآخر".

المستشاران "ابن رشـد" و"الحـلاج" يشـيرا علـى النعماني باستحضار الحفيدة الأديبة، لعقابها على مـا كتـب غيرها، ولا يشيران بعدم قتل "ابن سينا" و"الرازي".

ترى الحفيدة عند عودتها - على ظهر البراق النبوي - إلى عصرها "جيوش الفرنجة تجتاح الأنـدلس، وخيـول نابليون تدق ساحة الأزهر، ثم الطائرات الأميريكية تقصـف بغداد" وحين حطت على شرفتها كانت جنازة "فـرج فـودة" تجوب الشارع أمام البيت.

إنه مسلسل تاريخ الهزائم العربية المتناسلة عسـكرياً

وسياسيا وثقافيا بشؤم، ويؤكد اختيار لحظات سقوط الحواضر الثقافية الكبرى، واغتيال المثقف ممن يختلفون مع فكره - أن القصة تطرح تفسيرا للهزائم يلقي المسؤولية علـى السـلطة الثقافية، والمثقفين الذين ظهروا في القصة بجميـع أنمـاطهم المخزية، الحفيدة الممتلئة بذاتها ملكة زمانها التي تنكمش في المحافل وتتجلى في العزلة، الجاحظ حليف النسـاء وبريـق الدنانير، المستشـاران المختلفـان علـى الأشـياء والملـك وأنفسهما، إضافة إلى الأخطر، كونهما يشيران بالذي يناقض دلالة وجودهما، ويهدده، لذلك لما تفقدت الحفيدة دنانير جدها ـ وجدت على وجه منها محرقة كتب ابـن رشـد، وعلـى الوجه الآخر الحلاج يصعد إلى المقصلة.

تبدأ قصة (رداء) بهذه الجملة: "سـئم الـذئب رداءه فارتدى ثوب كلب" وبعد مشاهدات مريبة مزعجـة، تنتهـي بجملة: "سئم الكلب رداءه فارتدى ثوب قطة".

يقترح السأم المتكرر هنا تحولا مستمرا للكائنات، هو في حد ذاته هجاء لاذع لمشاهدات الـذئب/ الكلـب/ القطـة وأيضا رثاء، فالتحرش الجنسي بالكلب دليل صارخ وقـاس على حرمان الفتيات، وجدب حيـاتهن العاطفيـة، والرجـل

الرياضي جبان ساقط الهمة، إذ يُعتدي عليه في داره، فينـتقم من الكلاب لعدم إنقاذه. والزوجان المتدينان بتشـدد جـاهلان بالدين نفسه، الرجل يصيح بنبرة جهادية:" نجاسة في بيتـي، ا أكبر" ثم يطارد بالعصا الغليظة الكلب المسـكين الـذي " سمع دفقات سبعة جرادل من الماء على العتبة وسبع تكبيرات وصوت المرأة: الحمد الذي أذهب عنا الخبث والخبائث".

كانت هذه النهاية نقدة موفقة للإفراط المنطوي فـي داخله على تفريط، فالنصوص الدينية يُساء فهمهـا، ويُسـاء استخدامها، وتشوه بصفاقة وجرأة، لتمـوه علـى الحماقـة والادعاء. لذلك كان طبيعيا أن يسأم الكلب رداءه، أو ظلـه، ويتلبس وجودا آخر، عساه يرى بالعيون المختلفة شيئا مـن الاتساق المعقول.

تمكنت شهرزاد، في قصة(بعد الألفية الأولـى) مـن الاستيلاء على السلطة، واستعادة الحكم الأمومي الضائع، منذ ألفي عام تقريبا، في عهد ملكات العرب والربات. تمت قولبة النظام الجديد، ومحيت كالمعتاد آثار الحكومات الماضية، نفي الرجال إلى خارج المملكة، ليبنوا السدود ويحفروا القنـوات، وبدأ التدبير الماكر لإعادة ترتيب التاريخ، وصياغة أمجـاده

من وجهة نظر نسوية.

لكن المعضلة الفاتكة، في كل عصر، هـي اسـتئثار الولاة باللذات دون الرعية، لـذلك وجـد الرجـل الأوحـد، شهريار، فرصته الذهبية، ليرفع رأسه قائلا بابتسامة مطمئنة: "مولاتي.. لن أطلق"، وما أشد ثقة شـهرزاد، أو حماقتهـا، لتطلب من النساء أن يمهلنها ألف ليلة أخرى، لتحقـق مـا طلبنه من مساواة في أمر الاسـتغناء التـام عـن الرجـال، الجبابرة المتسلطين، لأن الحكم ضائع منهـا، إن لـم يكـن بانقلاب نسوي، فمن انتقام الرجل الأوحـد أو إغرائـه لهـا بالأسلوب ذاته الذي اتبعته معه.

ينتقل سيد القوم في قصة (دامـس والعزبـاء) بــ "الاسكوتر" الأبجر، وكلبه الذي يأكل السبانخ بالجبن، ويستحم في العطور المستوردة من باريس - تحدد علاقاته الغراميـة سياسة المملكة، وتسبب فناء إمبراطورية شاسعة كانت سيدة الرفعة والدلال فيها تطعم طيورها قطع الكافيار.

القصة محاكاة تهكمية لأشهر أيـام العـرب، لكـن الفروسية الحقيقية غائبة، بالرغم مـن المعـارك الضـارية، لاختفاء أداتها الأصيلة، الفـرس، الـذي تراجـع لمصـلحة

"الاسكوتر" تلك اللعبة المصنوعة للصبية المـرفهين لاسـادة القوم.

يبدو المجموع البشري المحكوم بهذه العقلية - مـع عدم حضوره المباشر - بائسا مغبونا، فهو وقود المعـارك الجاهلية، وضحية رغبات الحيوانـات المدللـة، والذهنيـة الصلبة القاحلة التي ظلت، من وراء قشرة الحضارة الواهية، بدوية كما هي، جزئية محدودة كما هي، مسـرفة العاطفيـة ومشتتة.

يولد "جابر بن حيان" في (أسطورة أخـرى) رجـلا سوياً بعد ضحكات عالية من أمه وشهقات تلتوي لهـا شـفاه الجارات، ثم تبتسم "آنا كارنينا" له، وتغمز لعاشور النـاجي، وتلوح بالطوق لابن حزم، فيتلقي التوحيدي إشـارات إلهيـة بأنها صارت محبوبته، ويحدث عاشور الناجي نفسـه بـأن "أولاد حارتنا سيموتون غيظا عندما يعلمون مكانتي في قلب "آنا"، ويظن ابن حزم " أنها صارت حمامة وديعة بفعل طوقه العجيب".

كان التوحيدي قد قتل أباه حين نهاه عـن التـدخين، ولما طلبت آنا قلب أمه مهرا، سارع بإعداده وجـرى إليهـا

تحت المطر، فوجد أمام بيتها "عربة عاشور الناجي وحمامة ابن حزم، وباخرة أوناسيس، وطائرة جورج بوش، وحمار الحكيم"، جاءوا جميعا بقلوب أمهاتهم - فيما يبدو- ودخلوا عليها، ليسمع التوحيدي ضحكات عالية وشهقات تلتوي لها شفاه الجارات.

المثقفون مرة أخرى، من قلب العالم العربي وأطرافه، يتنافسون هنا على ود "آنا" الجميلة المراوغة المحتالة لبلوغ غاياتها، ويحمل الاسم الأوروبي/الروسي دلالة هجائية ساخرة من أساطير المجتمعات المتخلفة التي ترغب في استعارة مظاهر تقدم الغرب، وترفض بعنجهية قيمه وأيديولوجياته، كأنها تملك أن تختار ما تشاء، وذلك برغم أن مدنية الغرب، وأية مدنية، مولودة من جماع مختلط - كما ألمحت القصة بشفافية - بين المال والقوة والعلم والأدب والفلسفة، فإما رفض الجماع بكليته، وإما قبوله والاعتراف بالمولود العام الناتج عنه، مع ما يعنيه ذلك من قتل الأب، أي التاريخ والتقاليد البليدة المعوقة، واستخلاص قلب الأم، أو جوهر الحضارة الواعية المتفهمة.

الفضاء القصصي في المجوعة مجازي، والعلاقة

بالمكان والأشياء تخيلية مجردة، الزمن سكوني غالبا، لافتقاد تتابع الحدث، وبلا صيرورة لعدم طرح مستقبل مختلف. أما اللغة فهي استعارية مشبعة برواء شعري، تهكمية تراوح بين قالبي التراث والمعاصرة، حائرة بين الأحـلام والأسـاطير، والصور الفانتازية مألوفة أو متوقعة.

(أباطيل) هدى النعيمي في الواقع حقـائق هجائيـة ناقدة، تعول على رد الفعل المجازي، لأن الفعـل القصـص فيها مغيب، تقوم الرغبات والمُني مقامه، لتطرح حالة مـن الافتقاد والهروب من المواجهة. الشخصيات تفتقد السلام مع النفس، البراءة، الحب، الصدق، الحرية، المسـؤولية، فهـم العالم، والعقل، لذلك يتعلق وجودها بأوضاع متمناة، تجعلهـا تعيش الرغبات كأنها حقائق، فتنسجم مع العالم ليس كما هو، بل كما تريده أن يكون، أي يصبح وعيها أسـطوريا يحمـل رؤية مزيفة للعالم، واستغراقا في الأمنيات والأفعال المؤجلة، لا بغرض تحقيقها، لكن لعيشها بوصفها واقعا منعيا ومأسوفا عليه.

الاستثناء الوحيد جاء منطقياً ومبرراً في قصة (بعـد الألفية الأولى) فالشخصيات تعيش أمنياتها بوصـفها واقعـا

منتصرا، لأن الأسطورة مكتملة شكلا ومعنى، ربمـا لهـذا السبب عبرت هذه القصة عن وعي ثقافي ذي طابع نسـوي فردي، ليست له دلالة كلية خارج حدود الفئـة التـي تقـدم الكاتبة وجهة نظرها، أما بقية القصص فقـد فتحـت نوافـذ متعددة على وعي كائنات اجتماعية بائسـة شـقية بأهـدافها الفردية المحبطة.

تختلف فانتازيا (أباطيل) عـن الفانتازيـا اللاتينيـة بصورة بارزة، ففي أباطيل هدى النعيمي لا توجـد كائنـات غريبة أو أشباح، لا تتخابر الشخصيات من ُبعد، ولا تمارس الاستبصار. الموتى لا يبعثون بهوياتهم الكاملة، بل يستدعون الشخصيات لعصورهم قهريا، أو يتناسخون بمسمياتهم فـي دور اجتماعي جديد.

لا يغيب المنطق من وراء المواقف فـي القصـص، فهي على المستوى المعلن. أباطيل، أساطير، شخبطات على جدار، أحلام يقظه وهلوسات. وفـي المسـتوى المضـمر انعكاس قوي للتركيب المجتمعي طبقاته وأيديولوجياتـه فـي مواجهة ذات مبدعة تصارع العالم بأيديولوجيا مركبة.

اختارت الكاتبة وحدات: السلطة والـدين والثقافـة،

بوصفها مكونات للأيدلوجيا الحاكمة فـي المجتمـع، لكـن التركيز الأكبر كان على السلطة السياسية بخاصـة، وبـدت معادية للفكر والثقافة، في قصـة (شـخبطات علـى جـدار التاريخ) قمعية مطاردة للإنسان (ستفعلون) متهمة له ففي كل الأحوال (عدالة) أنانية حمقاء (دامس والعزباء) تكيل بمكيالين (بعد الالفية الأولى)، ونافية لوجوده حتى بعد رحيلها (السيدة الجليلة).

تأخذ الأيديولوجية المجتمعية في مجموعة (أباطيـل) طابعا وجوديا قدريا وفوق واقعـي، لـذلك لا تواجـه مـن الشخصيات بأفعال، بل برغبات مطلقة في العـدل والحريـة والمساواة، ويعني هذا أن الأيديولوجيا الليبراليـة المضـادة فرضت على فضاء السرد من أعلى، من الكاتبة التي تحمـل فكرا ناقدا يتعارض مع قهر السلطة بكل أشكالها، وتناقضات الوسط الثقافي المهلكة، وممارسة الدين بشـكلانية مسـتبدة ومتخلفة، لكن هذا الفكر لا يغير إبداعيا على مستوى السـرد ما يتعارض معه، بل يبدو أحيانا داعية له، بعرض النمـاذج السلبية المستسلمة أمام المتلقى طول الوقت حتـى يعتادهـا، وتزيين الخضوع بدعوى كفاية تعويض الأوهـام والمنـى،

وأخيرا تعطيل الفعل القصصي، وهو مبرر وجود الشخصية، ومانح قيمتها الدرامية المؤثرة.

يواكب ازدهار الفانتازيـا عـادة أزمنـة الهـزائم والانحدار، ففي فرنسا، على سبيل المثال، نالت فرادتها على يد موباسان بعد الهزيمة أمام الألمان، ولدينا تحققت منذ بداية القلق العربي الأكبر في الستينيات على يد زكريا تامر"الحداد" السوري الذي غنمته القصة العربية، والصحافة، بعد طـرده من الحزب الشيوعي في أواخر الخمسينيات. في (اباطيـل) هدى النعيمي تأثر واضح بعالم زكريا تـامر الأسـطوري، المنتمي للبورجوازيـة الصـغيرة وأيـديولوجيتها القوميـة، والرافض، في الوقت نفسه - وعيها الزائف، وقيمها السلبية التي ترسخ لعلاقة ممزقة مع الحاضر والمستقبل معا.

لكن ارتباط نص النعيمي بنص تامر صـنعه تـأثر مبدع، لم يمنح الأصل العملاق فرصـة التهامـه، وحـاول الدخول معه في علاقة حوار، لإنتاج رؤية متجاوزة، لا تدمج التخييلي في المعيش اليومي تماما، ولا تنفصـله عنـه، بـل تنطلق منه إليه بآلية واعية.

قال ابن الراوندي، المنشق المنبوذ، من حرم الثقافـة

العربية الرسمية: "إن الأنبيـاء كـانوا يسـتعبدون النـاس بالطلاسم" كأنه كان يعني قصاص الفانتازيا، فهذا ما يقومون به كما قد يبدومن الوهلة الأولى، لكنهم لا يسـتلبون وعـي المتلقي ـ كما أتصور ـ إلا لتحريره، ولا ياسرونه في جزر نائية إلا ليرى الواقع وهزائمه بدقة كافية، مثلما حاولت هدى النعيمي بمجموعة أباطيل.

رجفة قلوب وراء أثوابهم البيض[115]

لا يعتلي "يوسـف المحيميـد"[116] فـي مجموعتـه القصصية (رجفة أثوابهم البيض)[117] منـابر توجيـه، ولا يرتدي مسوح المصلحين، بل يختار الأصعب عبر مرافقتـه أرواحا وحيدة في لحظات بينية مسكونة بالحيرة والانتظـار، ورصده لاحتدام مسارات مشاعر متأججة الولـه ومترعـة بالحنين.

اقترب "المحيميد" مـن واقـع البسـطاء - إذن - وهواجسهم المتوارية، التي لا تجرؤ على أن تتكامـل فـي صورة أحلام، إذ الحلم في الزمن العصي سـرف لا تطيقـه أيام المعدمين. وكان عالم الطفولة الموشكة على الرحيل إلى مراهقة مرهقة مجالا حميما لتأمل القاص، وإطـلاق أسـئلة غير بريئة تجاهد أجنحتها الثقيلة لشـق فضـاء النصـوص

---

(115) عكاظ، 26 نوفمبر، 1999.

(116) قاص سعودي، من مجموعاته: ظهيرة لا مشاة لها، لابـد أن أحدا حرك الكراسة، لغط موتى.

(117) دار شرقيات، القاهرة، 1993.

المزدحم بجدل ثنائيات متعددة، تشكل العلاقة غير المتوازنـة بين: الموت والحياة (الحشـرة، قلـب) محبطـات الواقـع والأحلام(القارب) الضعف والقوة (يوسف) الوهم والحقيقـة (السطوة، الحذاء) الأمس والآن (بسـاط) العتمـة والضـوء (الماء) الداخل والخارج (صباح أول، هدى) الأنـا والآخـر (انكفاء، اغتسال، ارتباك) القهر والعجز (الريش).

في قصة (الريش) يتذكر الصبي "بائع الحمام النحيل" المرأة "ببضاعتها الخفيفة" التي طاردها الرجلان بعصـيهما، فدهمتها سيارة ولم يبق منها سوى "نعلين أصفرين وعبـاءة مدعوكة، ونثار ريالات قليلة مبتلة بعرق الكـف المحنـاة"، يرى صورتها فوق أرصفة كثيرة تحفهـا أثـواب مـارة لا يعبأون، وهو.. "يجلس قرب أقفاص حمائمه منتظـرا مـنْ توقفه التفاتات الحمائم" متوقعا الرجلين بعصـيهما وقفزتـه، وانتباهه كي لا يلتهمه الشارع، وافتقـاده الحمـائم إذا رأى ريشها على شفاه رجل بمطعم، في لحظـة حزينـة سـيبكي عندها معبرا عن انهزام الفرد أمام حاجته وقهـر الآخـرين الذين ينكرون حق البسطاء في حياة لا يكون الموت فرحهـا الوحيد، ولا يكون قرينها العدم.

هل يضحك الميت؟! سؤال كرره سارد قصة (انكفاء) وكانت الإجابة نعم، حين يغادر أحياء كهؤلاء الذين تنغـرز مرافقهم القاسية في صدور الحمائم البيضاء المنسـوجة فـي صوف المتاكيء الخضراء وتنطلق ضحكاتهم.. "تُطير النكات صوبه، وهي تسأل: أنت رجل؟". كان السارد الصبي يركض نحوه ليناوله المنشفة حين تسقط منه، ويتبعه ليساعده مشـفقا عليه من وحشته، فلما مات هذا الذي لا يشعر بآدميته أحد، لم يعد للصغير بعد رحيل أمه أيضـا سـوى حقيبتـه الثقيلـة ووحدته، فانكفأ.

وفي قصة (اغتسال) كان سؤال السارد: لماذا يعـود أبوه الذي يفقد بصره ببطء - في آخر الليل منكسرا حزينـا من عمله في إصلاح الساعات، وجارهم يجلس اليوم بطولـه مع رجال يثرثرون ويشربون الشاي والقهوة؟!

لم يصلح الأب الزمن بطلبه من ابنه أن يغسل لسانه عشر مرات، ولم يتطهر الابن من المقارنة، وظن امـتلاكهم بساطا يفرشه أبوه أمام البيت، كي يجيء الرجال ويجلسـون بصخبهم، أو بناء مظلة فوق بابهم يجتمع تحتها العابرون - يحل المشكلة. الاختلاف قدر. نعم، لكن رفض الآخر وعزله

اختيار طبقي يقود في النهاية إلى حصار الجميـع بالتشـتت والقلق.

القضية الأهم في (رجفة أثوابهم البيض) رغبة هؤلاء الذين لا يشعر بهم أحد في تحقيق وجودهم أولا، ثم البقاء في ظل وحشة مأسوية تجاوز تخوم التضاد الطبقي. وقـد عبـر "يوسف المحيميد" عن وجود شخصياته بصور درامية بلغت حدود المواقف دون أن تخترقها تماما، وقاده أسلوبه الهـادي المترفع عن المبالغات الجمالية إلى إحـداث تـأثير انفعـالي شديد، وإثارة التفكير فيما تخيره من زوايا خاصة للتصوير، تاركا الفرصة للقاريء لتخيل ما كان يمكن أن يحـدث لـو اختلفت المقدمات.

الساردان في (رجفة أثوابهم البيض) صـبي وحيـد: تتفتح مشاعره في الشوارع الخلفية والغرف المغلقة والزوايا الجانبية، وترفرف في صـدره أجنحـة الشـوق والسـؤال، ورجل: يفض الطرقات بدهشة الأطفال، متأملا وجوده بـين الآخرين، ومؤكدا حسه الحاد بالأشياء التي تفارق سكونها في نهاية المجموعة، وتفتح بوابات ذاكرتهـا لينطلـق صـوتها مشاغبا بعنف حميمي.

لم توضع الشخصيات في مواقف مكتملة لتتبـع مـا يصيب الفكر أو السلوك من اختلاف، فبدت صـورتها فـي أكثر القصص بعيدة غائمة، لكن القاريء يستطيع رؤيتهـا، وفهم دواخلها، والخروج بانطباع عنها، بل والتعـاطف مـع قهرها وعجزها عن الفهم أو فعل شيء تبـدد بـه وحشـتها البائسة.

تبني القصة القصيرة ـ غالبا ـ على موقف درامي يدفع الشخصيات إلى القيام بفعل يغير حالتهـا الراهنـة، ولا يعني الموقف الدرامي ـ دائمـا- مشـكلة حـادة أو أزمـة خطيرة، بل يكفى أن يوجد توتر ما بين متقابلات يؤدي إلـى توقف للنظر، وربما على صراع بعد ملامسة لهب التجربة. وهذا ما نجده في قصص "المحيميد"، فالصراع فيها مجـرد توتر داخلي شفاف يثيره الاقتراب الشـائك مـن تناقضـات الواقع، وميلاد الرغبات، فيبدو في: ارتباك العيون اخـتلاج الشفاه، رعشة الأيدي، اضطراب الصدور ورجفة الأثواب.

لقد تعـددت فـي القصـص الـدالات، وتنوعـت الإيحاءات، وإن اتفقت جميعها في دعم التأثير العام، فالطيور والقارب رمزان لرغبة السارد في تجاوز الزمن، والتحليـق

بعيدا عن قيود المكان، وما نستشعره من رهبة وقهر وحيرة وانتظار يبرز عمق الأحداث التي تم عرضها بالاستباق حينا وبالارتداد أحيانا، وبالأسلوب التزامني المعتاد ممتزجا مـع السابقين في أكثر الأحيان.

قسم القاص المجموعة إلى تجمعات قصصية لكل منها عنوان مستقل إضافة إلى العنوان الخاص بكل قصة، فجاء التقسيم تأكيدا لمعنى التكتل الهادف للعزلة والانفصال، وإشارة ـ في الوقت نفسه ـ إلى تضامن القاص مع وحشة شخصياته، ومقاومتها بتقريب المتشابه وبذخ العناوين، إذ قليلا ما تكون الوحشة مصيرا جبريا، ففي كثير من الأحوال تكون قصاصا معادلا لازدراء الآخرين، أو تهيب الاقتراب منهم والتواصل معهم.

الانفراد اختيار، قد يكون ذلك أهم مـا تـوحي بـه قصص "يوسف المحيميد" التي لا تستهين بذكاء القاريء، ولا تغتال رغبته في الاكتشاف والربط والتفسـير، بـل تمنحـة شعوراً حياً مباشرا بتلك النفـوس الحيـري التواقـة لحيـاة مراوغة تخفي جمرة وعدها تحت هشيم التوقعات.

بداية أخرى

هل يوجد تراجع في دور النقد إزاء متابعـة الإبـداع الكثيف حاليا؟! يتردد هذا السؤال كثيرا، ليشير في الغالب إلى مشكلة نفسية أصلها شعور السائل نفسه بعدم التفات النقاد إلى إنتاجه، والحقيقة أننا إذا قصدنا بدور النقد مجـرد الاحتفـاء بالإبداع وتقديمه للقراء فليس ثمة تراجع، إذ إن نـدرة النقـد التطبيقي مشكلة قديمة مستمرة، وسببها فـي تقـديري ذلـك الفارق الزمني بين مولد كل من المبدع والناقد، فأنت قد تجد مبدعا متميزا في العشرين من عمره، لكن يندر أن تجد ناقدا مكتمل الأدوات قبل الثلاثين، وهذا ما يدعو إلى إعادة التفكير في مقولة إن كل جيل يفرز نقاده، فمع سلبية مصطلح الجيل نفسه، يضاف للحجاب المعرفي - بين المبـدعين والنقـاد الأنداد - حجاب المعاصرة، وحجـاب احتيـاج المبـدعين والقراء معا لرؤية نقاد من طبقات عمرية مختلفة.

يمكن أن نحور المقولة السابقة، ونحررها أيضا، بقولنا إن "لكل زمن نقاده"، من أعمار متفاوتـة ومـذاهب شـتى، والنص الجيد لا يفتقر أبدا إلى ناقد. ما يفتقر إليه الإبداع حقا

هو الجدل النقدي، فالإبداع العربي الآن أشد قلقا مما كان عليه منذ ثلاثة عقود مثلا، أكثر التفافا حول نفسه وتساؤلا عن ماهيته، اهتز ثباته واختفى يقينه النوعي، في حين أن النقد العربي ما زال مطمئنا، متكاسلا عن تفكيك أدواته ومراجعة منطلقاته وغاياته، ما زال أكثره مخلصا لنظريات قاصرة تحيل النقد إلى نشاط وصفي فحسب، لا وصفي تقييمي وتثقيفي كما يحسن به أن يكون في مجتمعاتنا.

تحتاج الظاهرة النقدية الآن إلى أفكار جديدة ومصطلحات لا تفشل بجدارة عند اختبار مصداقيتها، تحتاج إلى تطبيقات تتجاوب مع قلق الإبداع بفتح نوافذها على مجمل النشاط الإنساني، في الاقتصاد والسياسة والدين والتكنولوجيا، بحيث تتفاعل الأبنية النقدية مع غيرها، وتتضح قيمتها في مواجهة الرجعية السائدة حاليا، على مستويات مختلفة، سواء في عالمنا العربي، أو في العالم الذي تغنينا طويلا بعلامات تقدمه.

لقد أوشك الشعور بضرورة مراجعة ما كتبته من قبل، ليعبر عن قناعتي بالحاجة إلى نقد جديد، أن يصرفني عن هذا الكتاب، حتى استهواني البحث في تقنيات النص المتشعب

وفلسفته، فخطر لي أن في الاستعانة بمفهومه Hypertext حلا لإشكالية المقالات المجموعة، إذ هو طريقة تستخدم في الإنترنت لجمع المعلومات المترابطة، كجمع النص الكتابي بالرسوم التوضيحية، الجداول، الخرائط، الصور الفوتوغرافية، الصوت، نصوص كتابية أخرى، وأشكال جرافيكية متحركة. وذلك باستخدام وصلات/ روابط تكون دائما باللون الأزرق، وتقود إلى ما يمكن اعتباره هوامش على متن.

أنجزت بالفعل قسما كبيرا من الهوامش التي تتحاور مع المتن بتفاعلية، لكنني عدت ومحوتها- عدا الضروري منها- بعد أن تشعبت الهوامش، و تضخم الإطار النظري، وبعد أن اكتشفت انحصار التطبيق الإبداعي لفكرة النص المتشعب- عربيا- في الشعر، بواسطة الكتاب المطبوع لا الإنترنت، وأن التطبيق النقدي لها بالتالي يحتاج إلى مزيد من الوقت.

فضلت، لذلك، تناول الموضوع في بحث مستقل، يصدر قريبا، واكتفيت بالإشارة إلى اعتباري كل ما أكتبه، من مقالات ودراسات، روابط تشعبية لمتن أكبر في ذهني،

متخلصة بذلك من مغبة التدقيق في مراجعة الأفكار القديمة، التي سبق نشرها في دوريات أو ندوات.

ربما كان اختراع حروف الكتابة مسئولا عن تغييب الأيقونة، وفي الوقت نفسه تقليص لغة الإيمـاء، باعتبارهـا جزءا من الأيقونة، وبذلك تكون الطباعة قد أفقرت تواصلنا، وقمعت ثقافة الصورة. الآن، يعيد الـنص المتشـعب، فـي الإنترنت، التوازن المفتقد بين الألفباء والأيقونة، وبنقل آلياته إلى مجال الطباعة يصبح الحقل الإدراكي للكتاب، إلى حـد بعيد، أغنى، وتجعلنا الحيل البيانية، التـي يعتمـد السـطح المقروء عليها، غير منطوين على أجهزة التصور الخاصـة بنا، مستغرقين حقا في التفتيش عن الكون الافتراضي الـذي يخاطبه، لكن بمساعدة الروابط التشعبية نصل أسرع، لـيس مهما أن ما نصل إليه يكون - غالبا- ما يقصـده "مصـمم النص"، فقد نصل إلى غير مقصده، وربما بوصـولنا إليـه نحتشد ونعارضه، إنما المهم أن القراءة ستصبح عملية بنّاءة بدرجة قصوى، وأن علاقة القراء بالنص الأدبي ستختلف.

قال عبده خال، في حوار على أحد مواقع الإنترنت، متأثرا فيما يبدو بأحلام مستغانمي.. "أؤمن أن الكتابة أشـبه

بالجريمة، فكما يقول الجنائيون إنه لا توجد الجريمة الكاملـة أقول: ليست هناك كتابة كاملة.. أنـا أمـارس دور مجـرم يخطط لكتابة رواية (ما تخرش الميا) لكن الارتباك والخوف وأشياء كثيرة تترك بقايا تشير لوجود كاتب كان يهم بارتكاب جريمة كاملة".

جريمة ناقصة نعم، لكن نقصها ضرورة لعدم التوبـة وتكرار المحاولة، وكل ما أرجوه أن يكون كتابي هذا خطوة أولى في سبيل تأمل إشكاليات القراءة والكتاب المطبوع، في ظل تحديات النشر الإلكتروني وإغراءات النص المتشعب.

كتب نقدية أخرى للمؤلفة

١- البناء القصصي للمعرفة الأبوية.
٢- نداهة الكتابة "نصوص مجهولة في إبداع يوسف إدريس".
٣- إسراءات الرجل الطيف "من ترجمات وحيد النقاش".
٤- أبناء يوسف "في القصة المصرية والرواية".